ИСКУССТВО КИНО

2007

первый
развлекательный

Кино на СТС

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-23798 от 20 марта 2006 г. «Первый развлекательный СТС»

радио Спорт 93.2 FM

ОБРАЗЦОВЫЙ БЕСПЛАТНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2

3

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

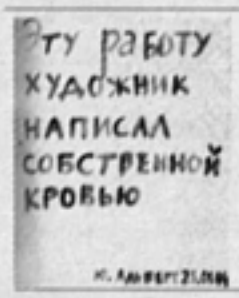
НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: КРИЗИС СМЫСЛОВ СПЕРВА МЫ НЕ РАБОТАЕМ С НАСТОЯЩИМ, А ПОТОМ НЕ ЗНАЕМ, КАК БЫТЬ С БУДУЩИМ *ЭДУАРД БОЯКОВ* **❑БЕРЛИН-2007 — ДРУГОЙ СЕГОДНЯШНЯЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ ЕСЛИ И ПРИСУТСТВОВАЛА НА ЭКРАНЕ, ТО ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО НОМИНАЛЬНО — ВНЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑ВОЛНУЮЩИЙ ЭФФЕКТ КЛАССИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ «АНГЕЛ» — ЭТО ЭХО ДАЛЬНЕГО ВЗРЫВА... В ОЗОНОВОМ ВЫЗОВЕ ОНО ЗВУЧИТ С ЗАРАЗИТЕЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НАГЛОСТЬЮ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑ОСУЩЕСТВЛЕННАЯ МЕЧТА ИДИОТОК ОН РАЗЛАГАЕТ И РАЗВРАЩАЕТ ВСЕ, К ЧЕМУ ПРИКАСАЕТСЯ. УВИДЕЛ ГЛАМУР — УБЕЙ ЕГО!** *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑ХЕЛЕН МИРРЕН: «ПРИШЛО ВРЕМЯ, КОГДА РУССКИЕ ИГРАЮТ АНГЛИЙСКИХ КОРОЛЕВ» НА СЧЕТ «РУССКОСТИ» ОНА ОТНОСИТ СВОЮ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ И СТРАСТНОСТЬ** *НИНА ЦЫРКУН* **❑В ЭПОХУ СОЦИАЛЬНОГО ДАРВИНИЗМА КОГДА ПРИХОДИШЬ НА ВЫСТАВКУ, НУЖНО СМОТРЕТЬ НЕ НА КАРТИНЫ, А НА ХУДОЖНИКА** *ИОСИФ БАКШТЕЙН* **❑ТЕЛО КАК УЛИКА ТЕМА ТЕЛЕСНОСТИ СВЕЖЕЕ И АКТУАЛЬНЕЕ "НОВОЙ ДРАМЫ"** *ОЛЕГ ЗИНЦОВ* **❑БАЛОВЕНЬ НЕМЕЦКОГО КИНО ДА ПРОСТО МНЕ ЧЕРТОВСКИ НРАВИТСЯ МОЯ РАБОТА!** *АНДРЕАС ДРЕЗЕН* **❑«ДОКОВСКИЙ» МЕТОД Я НЕ ЗА ТО, ЧТОБЫ ТЕАТР ПРЕВРАЩАЛСЯ В КАФЕДРУ** *МИХАИЛ УГАРОВ* **❑ЧУТЬ-ЧУТЬ БОГ ХУДОЖНИК — ПРАВЕДНИК, ПРОЧИТАВШИЙ ИСТИНУ В КНИГЕ ЖИЗНИ И ТВОРЯЩИЙ СВОЙ СОБСТВЕННЫЙ НЕСОВЕРШЕННЫЙ МИР** *ГРИША БРУСКИН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/07



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Как опознать современное искусство?
«Круглый стол» «ИК»

РЕПЕРТУАР

27
НИНА ЦЫРКУН
Берлин переходит на личности
Берлин-2007

31
ЕЛЕНА СТИШОВА
Степь уходящая
«Замужество Туйи», режиссер Ван Цюаньань

33
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Работа режиссера над собой
«Ангел», режиссер Франсуа Озон

38
МАРИНА ДРОЗДОВА
Базовые модели
«Я киборг, но это нормально», режиссер Пак Чхан Ук

40
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Без фальши
«Фальшивомонетчики», режиссер Штефан Рузовицки

44
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Письма без флагов
«Письма с Иводзимы», режиссер Клинт Иствуд

47
АНТОН ДОЛИН
По сю сторону удовольствия
«Ирина Палм», режиссер Сэм Гарбарски

50
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Жизнь как смертельная болезнь
«Свидетели», режиссер Андре Тешине

52
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Черный винтаж
«Хороший немец», режиссер Стивен Содерберг

КОММЕНТАРИИ

57
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Фюрер красоты

60
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
Три постмодернизма

64
БОРИС КУПРИЯНОВ
Оригинал превращаем в подделку

И М Е Н А

71
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Актуальная архаика
Пак Чхан Ук: трилогия мести

78
НИНА ЦЫРКУН
Хелен Миррен: «Я королева!»
Портрет актрисы

Р А З Б О Р Ы

89
ИОСИФ БАКШТЕЙН
Цитадель элитарности
Тезисы о современном искусстве

99
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Тела и границы
Европейский театр: физиология

О П Ы Т

113
АНДРЕАС ДРЕЗЕН:
«В нужное время в нужном месте»
Беседу ведет и комментирует Томас Бинотто

124
МИХАИЛ УГАРОВ
Театр для всех
Беседу ведет Марина Шимадина

136
ГРИША БРУСКИН
Вселенная на столе
Художник о своих работах

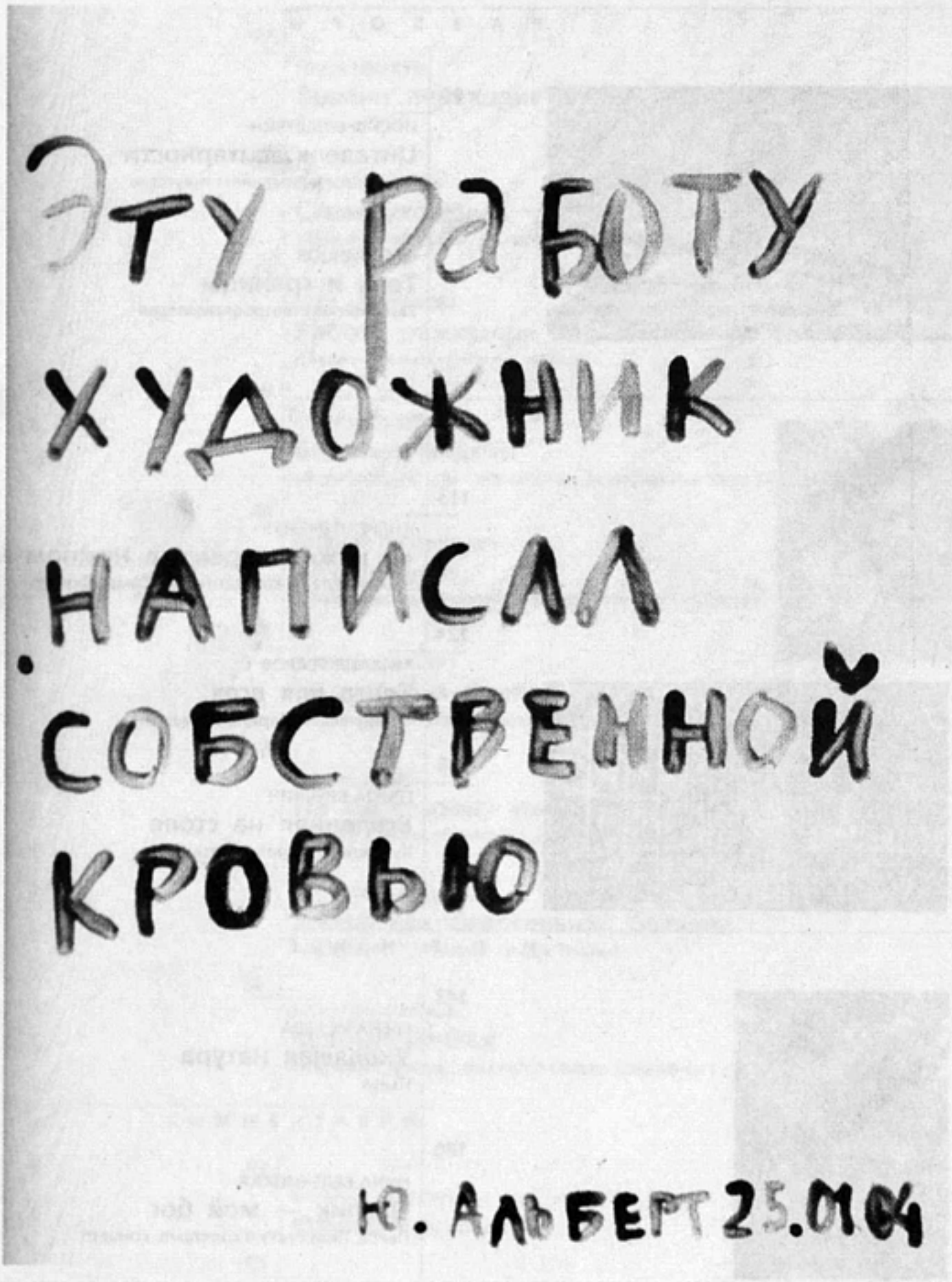
Ч Т Е Н И Е

143
ЕЛЕНА ИСАЕВА
Уходящая натура
Пьеса

160
НИНА БЕЛЕНИЦКАЯ
Павлик — мой бог
Пьеса. Пионерский спектакль-концерт

S U M M A R Y

175



Юрий Альберт. «Эту работу художник написал собственной кровью». 2004. Холст, кровь

В этом номере вместе с нашими авторами мы пытаемся понять, что стоит за определением «современное искусство». Критерии и природа, приметы и динамика, границы условности самого понятия, художественная практика сегодняшних авторов и методы ее интерпретации — в этом проблемном пространстве существуют публикуемые нами материалы. Нам кажется, что такое качество, как «современность» или «актуальность» конкретного произведения или даже конкретного вида искусства, можно осмыслить, лишь выйдя в большой контекст сегодняшней культуры. Содержательные переклички и сближения, взаимовлияние и взаимопроникновение выразительных средств в наше время не просто одна из характеристик разных видов искусства, но и непременное, необходимое — системное — свойство кино и театра, музыки и литературы, того, что недавно принято было называть «живописью» и «скульптурой».

Как опознать современное искусство?

Даниил Дондурей. Тему для обсуждения хочу предложить очень простую: «Как опознать современность в современном искусстве?» Что такое современное искусство в рамках представления о современном? По поводу некоторых художников у нас есть конвенция — конечно же, ни Глазунова, ни Церетели мы не будем относить к этой категории. Современное — это содержательная, эстетическая, такая вот концептуальная конструкция, которой мы приписываем разные смыслы. Когда говорим «современное» или «несовременное», то, видимо, имеем в виду большие смысловые коридоры, куда можно уместить все что угодно. Поэтому сразу же в начале разговора нужно определить: что мы с собой в это пространство берем, а что не берем? Проблема опознания, угадывания современного сегодня невероятно сложна, потому что произошло очень много самых разных мутаций базисных критериев и мутации эти связаны и с тем, что мало кто умеет опознавать наше время (вне культуры, помимо политики или экономики) как уникальное. Когда вы берете любой текст, скажем, начала XVI века или XIX, то знаете, что в это время происходило то-то, ценности были такие-то, мифологии — такие-то, для раннего Возрождения характерно то-то, для Нового времени — другое, для Великой русской утопии 20-х годов — третье. Сейчас-то что происходит в нынешних мифологиях, контекстах? Что является актуальным, современным или действительным? Мне кажется, что есть какие-то содержательные вызовы, которых раньше не было. До XXI века, скажем, не так сильно, не так драматично рассматривалась проблема терроризма, насилия, проблема сохранения национальной аутентичности. Все это связано с глобализацией — культуры,

мышления, понятий, критериев, восприятия жизни. Как все эти процессы происходят сегодня в России? Что мы имеем в виду, когда говорим сейчас, в 2007-м: «современное искусство»? Или это вообще устаревшее понятие? В кино вообще нет понятия «современное», как бы нет несовременного. Что происходит в музыке, я совсем не знаю. В литературе — вообще куча-мала какая-то, фантастическое нагромождение невероятных цивилизационных страхов, в том числе по принципу «чур меня, чур». Наивный вопрос: куда делось будущее?

Елена Фанайлова. Я сожалею, что среди нас нет теоретика современного искусства. Или практика. Потому что когда произносим слово «современное» и слово «искусство», мы неизбежно должны обратиться к более или менее классическому определению contemporary art. Я сейчас назову только некоторые его черты, потому что не являюсь специалистом искусствоведом. Это игра со смыслами медиа, обращение к их широким возможностям, и использование медийного инструментария как обязательное условие contemporary art. Технологически это может быть видео, а может быть серийный плакат, карикатура. Другая характеристика contemporary art — обязательная лапидарность смысла, то есть либо некоторый анекдотизм высказывания, либо притчевость, либо метафоричность. Мы сейчас говорим только об изобразительном искусстве, о термине, который возник в его недрах. Еще одна обязательная черта — концептуальность. Теоретики сказали бы, что концептуальность — это вообще первое, что отличает contemporary art. Но главной его чертой мне кажется все-таки медийность. Чертой всего «актуального искусства». И того, которое не подпадает под эти определения, не имеет отношения к изобразительному творчеству в чистом виде, но возникло в последние пять-шесть лет в литературе, в театре, музыке. Использование сюжетов типа «утром в газете — вечером в куплете». Использование каких-то медийных тем, медийных персонажей или попытка художника самому стать кем-то вроде такого персонажа. Это и Евгений Гришковец, и сетевой поэт Орлуша (за этой маской скрывается художник Андрей Орлов, взрослый серьезный дядька, в прошлом арт-директор журнала «Столица»), и группа «Синие носы», и акционизм в любой форме, и распространение клубных форм существования литературы. И «живые журналы» художников и литераторов.

В принципе, ставится более или менее знак равенства между понятиями «современное искусство» и «актуальное искусство». Это то искусство, которое существует в галереях, еще не музеефицировано, в сущности.

Д.Дондурей. Вы сводите объяснение к такой рамке изобразительного искусства, как «немузейность»?

Е.Фанайлова. Эта характеристика принадлежит теоретикам современного искусства. Да, можно говорить и так: современное искусство — то, которое не признано классическим. Далее. Это использование новых технологий, самых разных. Они могут быть связаны с медийными достижениями, с возможностями развития цивилизации, а могут быть изобретены художниками. Следующая черта — критичность по отношению к существующей действительности.

Д.Дондурей. Как обязательное условие?

Е.Фанайлова. Да. Его социальность, включенность в общественные процессы.

Д.Дондурей. Социальность как внимание к актуальной проблематике реальности?

Е.Фанайлова. К политической проблематике, в том числе. Как точки внимания. Наверняка есть еще масса черт современного искусства. Ну и, кроме того, вне зависимости от степени современности, оно должно оставаться искусством, то есть иметь дело с тайной и преображением мира. Не быть простой карикатурой из датского журнала. (Хотя она сегодня оказывается штукой посильнее, чем Мэттью Барни. Потому что по разным внеэстетическим причинам оказывается важнее для общества.)

Петр Поспелов. Тайна — это к разговору вообще об искусстве, а не о современном. Мне кажется, если добавлять про тайну это значит вписывать совре-

Мэттью Барни. «Creamaster 5». 1997. Фотография

менное искусство в круг искусства вообще. Ведь без этого оно грозило бы остаться неким неполноценным явлением.

Е.Фанайлова. Я сейчас хочу выступить с точки зрения современного Простодушного. Вот я, простой человек: что пользы мне от искусства, тем более от современного? Которое по определению у меня вызывает какое-то раздражение. Потому что эти художники то какашку нарисуют, то почему-то в голом виде, как Кулик, бегают. «Что это? Кто эти шарлатаны?» — спрашиваю я как обыватель.

П.Поспелов. Правильная точка зрения обычного, но внимательного человека.

Д.Дондурей. Елена, вы ничего не сказали про форму.

Е.Фанайлова. Форма во многом определяется технологиями. Но эта форма и технология могут быть, например, не ультрасовременной и замечательной традиционной формой и материалом Йозефа Бойса. Если мы еще считаем его представителем современного искусства, а не классического мира искусств XX века. Он придумал работать с войлоком, который вдруг становится материалом для его инсталляций — это тоже новая технология. Это может быть какой-

Пьер и Жиль. «Космонавты». 1991. Раскрашенная фотография, лак

то материал, который не был востребован в искусстве, но был традиционным для культуры.

Д.Дондурей. Речь идет о новых художественных технологиях?

Эдуард Бояков. Нет, это, скорее, поиск и введение новых материалов. В этом отношении Тэнгли и Бойс одинаковы, потому что Тэнгли берет железяки и какие-то материалы, связанные с индастриалом, и вводит в свою инсталляцию.

П.Поспелов. Бойсу посчастливилось остаться в истории в немалой степени благодаря найденной технологии. Войлок был актуальным новшеством, но искусство могло бы остаться в своем времени, его могли бы уже не считывать следующие поколения. Однако мы сейчас, допустим, люди из России, те, кто приходит и смотрит инсталляции Бойса в парижском «Бобуре», на уровне эмоциональной подкорки чувствуем этот войлок как свое — валенки, ощущение холода, русской зимы, плена, взаимопонимания между людьми, какими бы они ни были. Поэтому искусство Бойса превратилось в классику и преодолело собственную актуальность.

Е.Фанайлова. Это очень хорошее дополнение.

Д.Дондурей. Может быть, тогда еще такое дополнение, но оно не касается «современного»: стремление всегда работать с ожиданиями разного рода потенциальной публики как с технологией, с перспективным и пластичным материалом. То есть ты, художник, обязан понимать, в каком контексте и кто будет заниматься декодированием твоего послания.

Е.Фанайлова. Простите, что я вас перебиваю, но я думаю, что Бойс это вряд ли просчитывал. Здесь речь идет, скорее, об интуиции, об ощущении той недостачи в мире чего-то важного, что художник может только почувствовать, а не придумать. Это интуитивное понимание нехватки чего-то, что и предъявляет художник. Это может быть связано с самыми разными практиками...

Д.Дондурей. Очень актуальное слово — нехватка.

Э.Бояков. А может быть, и избыточность — через трэш. Потому что когда поп-артисты предъявляют пластик, они не говорят о нехватке пластика в нашем мире.

Е.Фанайлова. О, да. Или Тэнгли со своими железками, совершенно верно.

П.Поспелов. Послушайте, мы собрались говорить о современном искусстве,

а говорим о Бойсе и Тэнгли. Я делаю промежуточный вывод: современное искусство — это искусство 50-х годов.

Э.Бояков. Нет, нет. Самое главное, нам не спешить, потому что мы обозначаем некую платформу, с которой надо стартовать, иначе будем путаться.

Е.Фанайлова. Тогда мы будем говорить про современное искусство Глазунова. Хотя и про это интересно поговорить, потому что он имел дело и с медиа, и с медиамифами и довольно умело работает с ними до сих пор, выстраивая свой публичный имидж.

Э.Бояков. Каждый художник, который живет в начале XXI века, априори в каком-то значении является современным. Наша задача попытаться хотя бы нащупать разделяющие признаки — поколенческие, эстетические и неэстетические.

П.Поспелов. А смотрите, картина Глазунова «XX век», когда она появилась? В 70-е годы? Медийность в ней есть?

Д.Дондурей. Думаю, есть.

П.Поспелов. Концептуальность?

Д.Дондурей. Тоже есть.

П.Поспелов. Она еще не музеефицирована была, когда появилась?

Д.Дондурей. Тогда — да.

П.Поспелов. Технологичность, по-моему, тоже есть: снабдить картину портретиками — это технологично. У него не было критичности по отношению к своей эпохе.

Е.Фанайлова. Правильно, и не было критичности по отношению к себе самому. Вот еще важная черта современного искусства, мы наконец дошли до нее благодаря Петру: оно самокритично, в нем постоянно присутствует взгляд художника, обращенный на себя и на свое произведение. Этим качеством мы обязаны концептуализму, по крайней мере, на русской почве (это впервые делает Илья Кабаков). Обязательное присутствие в работе автора его критического взгляда. Часто это выглядит как ирония, но не менее часто иронией не является.

Э.Бояков. Критичность и самокритичность должны быть обозначены, но есть и совершенно другая модель поведения, связанная с пророчеством. И в этом отношении Глазунов делает то же самое, что и Кабаков. Кто-то иронизирует, занимается самокритикой, а кто-то ставит себя в позицию пророка, и у Глазунова, безусловно, есть эта функция.

Д.Дондурей. Но вы не будете отрицать, что сообщество профессионалов — экспертов, кураторов и т.д. — отторгает этот тип продукции, не дает ему статус современного. Глазунов и даже Нестерова на «Документу» или Венецианскую и даже Московскую биеннале приглашены не будут. Видимо, есть какие-то свидетельства обратного отсчета из того, что вы здесь привели, какие-то важные характеристики, по которым ни одна выпускница искусствоведческого факультета, кем бы она ни была, никогда не идентифицирует Илью Глазунова, писателя Валентина Распутина, режиссера Игоря Масленникова как современных художников. А вот Киру Муратову — безусловно. Дело тут не в возрасте и не в масштабе таланта.

Е.Фанайлова. А Пьера и Жиля, например, идентифицирует, хотя у этой прекрасной французской парочки есть, собственно, практически все черты «Глазунова». Но при этом у них есть нескрываемая насмешка над кичем как материалом, с которым они работают, над «красотой» вообще, над сентиментальностью.

Э.Бояков. Гилберт и Джордж.

Е.Фанайлова. Гилберт и Джордж, да, похожая история. А Глазунов очень искренне отдается этому профетическому порыву и превращает его в нарциссический.

Я хотела продолжить мысль Боякова насчет пафоса профета. Это очень популярный пафос, начиная со времен романтизма. Вацлав Нижинский тут же приходит на ум, по крайней мере, его культурный миф. И в истории современного искусства есть некоторое количество его мучеников и жертв. Но все эти

Роберт Уилсон. «Изабелла Росселлини». 2005. Видеопортрет

люди, даже умирая, не теряют иронии. Помните, Даниил Борисович, вы пошутили, когда мы собрались, что больные не иронизируют (а мы все здесь с модным московским гриппом, это тоже ваша шутка)? А Бояков вспомнил, что Гурджиев, умирая, сказал ужасно смешную вещь. Есть еще разные великие люди, которые в трагических ситуациях говорили смешные вещи. Возможно, это признак современности. Романтики бы точно так поступили. Глазунов, конечно, может шутить в каких-то программах, ток-шоу на телевидении, и довольно удачно, но это всегда направлено на удачную самопрезентацию и поддержание нарциссического статуса.

П.Поспелов. Многие великие люди в XX веке начисто лишены иронии — Мессиан, Сокуров или Някрошюс...

Д.Дондурей. А Шостакович?

П.Поспелов. Шостакович-то с иронией, с большой и глубокой. Хотя Шостакович только в ранние годы создавал современное искусство.

Э.Бояков. Я хочу актуализировать лишь одно из прозвучавших определений. «Социальность» — сказала Елена Фанайлова. Хочется, чтобы социальность была не забыта нами, я попытался бы, правда, говорить не о социальности, а о социальной рефлексии. Все-таки слишком разжиженное слово — «социальность». Социальная рефлексия позволяет осмыслить произведение именно в соотношении его предмета или темы с сегодняшним днем. И если мы говорим о социальной рефлексии, то и «Королева Марго» Шеро может рассматриваться как фильм, впрямую связанный с современностью.

Е.Фанайлова. Давайте вернемся на теоретическую почву. Я начала говорить о contemporary art как о платформе, с которой мы можем рассуждать, что же такое современное искусство в целом. Как мне кажется, сегодня теория и практика contemporary art более не описывает всего, чем является, в буквальном смысле, как себя проявляет мир в современном искусстве, без кавычек. Это одно из главных профессиональных беспокойств, которое я испытываю последние несколько лет.

П.Поспелов. Биеннале уже не истина в высшей инстанции? Еще чуть-чуть, и экспертов пора отправлять на пенсию?

Е.Фанайлова. Я думаю, что должны прийти другие люди. У меня такое ощущение, что должны возникнуть какие-то другие институции бытования современного искусства. Есть еще какие-то зоны, куда помещаются ожидания публики — не развлекательные, а какие-то более глубинные, подлинные, насущные. Эти зоны уже не описываются ни современным искусством, ни тем более какими-то архаическими формами его существования. То, что я говорю, вы сами, Петр и Эдуард, как два активно практикующих куратора прекрасно знаете.

П.Поспелов. Я согласен, что арт или «изобразиловка» (как они себя называют) создали очень четкую систему критериев. Легче всего говорить о современном искусстве на их материале. Они определили, но и бюрократизировали свод признаков, который, видимо, не накрывает прочие искусства. Нам-то хочется говорить о современном искусстве как о явлении, а не о его видах (театре, музыке, кино) по отдельности. И хотелось бы, чтобы общие знаменатели были не слишком расплывчатыми.

Е.Фанайлова. Я думаю, что кое-что из прежних характеристик работает все-таки до сих пор: и медийность, и социальная рефлексия. В некоторых ситуациях чрезвычайно важна и фигура куратора, который организует художественное пространство высказывания.

Д.Дондурей. А что не работает? Что остается неосвоенным?

Е.Фанайлова. Уже не работает ирония в чистом виде, это совершенно точно.

П.Поспелов. В 1997 году Александр Тимофеевский написал статью «Конец иронии». С тех пор перешли к пафосу.

Д.Дондурей. Пафос тоже сегодня кажется фальшивым.

Е.Фанайлова. Работает какое-то правильное сочетание пафоса и иронии. Вот в чем проблема. Я думаю об этом словами Осипа Эмильевича Мандельштама — первое: «Нет, никогда, ничей я не был современник, мне не с руки по-

чет такой», и второе: «Я человек эпохи Москвошвея». Хотя на первый взгляд это взаимоисключающие высказывания. А он это говорит в одно и то же историческое время, с интервалом в несколько лет. Помните: «С миром державным я был лишь ребячески связан... И над лимонной Невою под хруст сторублевый мне никогда, никогда не плясала цыганка». Я не современник *мира сего*, я даже не современник исторической катастрофы, или, если угодно, перелома, я часть непрерывной культуры, — вот, что он говорит. И в то же время: «Я тоже современник, я человек эпохи Москвошвея — смотрите, как на мне топорщится пиджак, как я ступать и говорить умею!» Видимо, если продолжать это высказывание сейчас, то художник должен помнить, что «я не современник этому миру, миру после 91-го года, миру 2000-х, но в то же время я человек эпохи секонд-хэнда и модных брендов» и «я ступать и говорить умею». И все это важно: и быть современным, и не быть им. Язык искусства — вот самая важная вещь, которая говорит нам о современности. И, видимо, нужно смотреть, как он меняется в каждом отдельном направлении — в литературе, в театре, в музыке...

Д.Дондурей. Конечно, Петр прав, нужно выйти за пределы ИЗО, поскольку в других видах культурных практик другие и горизонты, и критерии. Наверное. Что касается брендов и секонд-хэнда, это еще та тема, которую мы не трогали в связи с современностью. Я имею в виду технологию хороших продаж, проблемы коммерциализации, доступности, эффективной экономики и прочее. В музыке вот вы сразу стали отменять подходы изошников...

П.Поспелов. Нет, в музыке многое работает подобно тому, как это действует у изошников, и обнаруживает ту же исчерпываемость, что и у них. Самый простой и очевидный подход — технологический. Он предполагает в качестве критерия современного использование неких типичных звуковых и структурообразующих средств. Под этим сейчас чаще всего подразумеваются средства, возникшие в середине XX века, а идут они еще из первого авангарда. Его сложный технологизированный язык развивается до сих пор, и весьма плодотворно, хотя уже гораздо менее интенсивно. Он предполагает очень высокое мастерство композиторов и исполнителей, замечательный уровень их подготовки. И обязательна ориентация на новизну — хотя бы в каком-то самом скромном проценте осуществляется своего рода «добор по маленькой». Если раньше, в 50-е годы, Булез со Штокхаузеном не согласились бы огорошить современников менее чем на все 100 процентов, то современные композиторы уже довольствуются тем, что изобретают микроскопические порции новизны.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду работу с новыми технологиями, материалами, формами?

П.Поспелов. Как правило, операции с музыкальным материалом. Но есть другая точка зрения, когда говорят, что ничего нового невозможно изобрести, искусство состоит только в комбинировании уже имеющегося. Она, в общем, не сильно противоречит технологическому подходу, потому что степень отличия тут только в дальности оглядки назад. Некоторые, как Брайан Фернихоу или Хельмут Лахенманн, могут быть правоверными наследниками совсем недавнего авангардного прошлого. Некоторые, как Джон Тавенер или Арво Пярт, работают с очень отдаленными эпохами. Но нет, собственно, никакой принципиальной разницы — использует композитор совсем недавние модели, классической поры или средневековья. Все они уже одинаково не новы. Материал как таковой не имеет значения. Он может быть любым. Главное, что за этим стоит. Скажем, некие темы. Например, связь с современными реалиями. Если взять, к примеру, творчество Джона Адамса — одного из ведущих американских композиторов, у него была опера «Никсон в Китае», связанная с определенными политическими событиями. Недавно вышло его же произведение, посвященное 11 сентября. Ну, а если музыка не имеет выраженной темы, если это просто инструментальное произведение, которое не отсылает ни к какому событию и не содержит никакой литературной программы? Что тогда? Тогда, видимо, важнее обращение — и это мне

кажется самым главным — к опыту современного человека, к опыту его чувств.

Есть, конечно, категория слушателей, которая прицельно интересуется современной музыкой. Для нее есть соответствующие фестивали, циклы, устраиваются концерты, в которых исполняются только современные произведения. И интерес этой аудитории эта культура вполне исчерпывает. Гораздо большая часть слушателей ходит на музыку вообще. Иногда в концертных программах попадаются современные вещи, они звучат между классическими. Таким образом, слушателям предлагается какая-то историческая картина. Но, как правило, слушателю, в общем-то, все равно: когда, в каком году создана музыка. Важно, чтобы произведение было полноценным. Критерий «здесь и сейчас» обеспечивается фактом живого исполнения. Поэтому в музыке — в большей степени, мне кажется, чем в других искусствах, чем в литературе, тем более, в кинематографе, — классика присутствует в настоящем времени. Современные композиторы — это те, которые звучат сегодня: Верди, Чайковский, Моцарт. Автор, живущий сегодня, должен понимать, что они-то и есть его главные соперники, его главные конкуренты. Он должен выглядеть прилично на весах сравнения.

Д.Дондурей. Вы говорите, что даже наиболее масштабные из современных композиторов уступают классикам. Или это только кажется?

П.Поспелов. Я говорю, что уступают им по числу своих слушателей. В разных странах, впрочем, по-разному. Это связано с тем, насколько зависит деятельность артистов и концертных организаций от публики. От ее предпочтений. У нас такая зависимость — абсолютная. В некоторых странах, где приняты специальные формы поддержки современной музыки, ее исполняется больше и слушатель уже приучен в силу искреннего интереса или из соображений осведомленности, хотя бы для престижа, слушать новую музыку.

Д.Дондурей. Но ведь коммуникация с современной музыкой требует большей подготовленности, чем восприятие Чайковского или Бетховена?

П.Поспелов. Ну, конечно, хотя существует иллюзия, что ты понимаешь абсолютно, до дна, Чайковского или Бетховена. Мне, например, кажется, что человек, который овладел на слух практикой современной музыки, лучше услышит и классиков. Нет ведь границ в глубине понимания. Но я клоню к тому, что явление современной музыки не определяется только фигурой действующего композитора. Исполнитель — он ведь может предлагать такие трактовки классики, которые не будут ничем уступать новым произведениям. То же самое касается оперного театра, где вообще режиссер вытеснил композитора. Сейчас мало ставится современных опер, зато классические интерпретируются в современных постановках, где высказывание режиссера становится ключевым компонентом.

Я говорю об этом без всякой радости. Стоит вспомнить, допустим, изменение подхода к исполнению старинной музыки, которое наблюдалось в 50—60-е годы XX века. Тогда родилось движение аутентизма. Старинную музыку стали играть на инструментах и в духе той эпохи, когда она была написана. Часто одни и те же люди, с длинными волосами, в сандалиях и с бутылкой кефира, ходили на рок-концерты и на концерты Николауса Арнонкура или Джона Элиота Гардинера, которые исполняли Баха на старинных инструментах. Со временем, конечно, это вошло в конвенциональный поток, и сегодня аутентизм уже не является остросовременным движением.

Д.Дондурей. Это тоже был новый материал?

П.Поспелов. Да, но не все выдержали проверку временем, хотя казались очень и очень современны. Недавно я переслушивал симфонию Лучано Берио, которая имела успех на волне событий 68-го года, там использована большая цитата из Второй симфонии Малера, а на ее фоне звучат разные актуальные тексты из Маяковского, Леви-Стросса, лозунги студентов. Слушаешь это сегодня и думаешь: «Боже ты мой! Звучит прекрасная вещь, и зачем-то на нее сверху еще что-то накладывается — то, что давно уже никого не интересует».

Д.Дондурей. Может, не хватило дара. Просто дара.

П.Поспелов. Но вообще-то у Берио талант огромный, и другие его произведения звучат, они остались. Я говорю про эту симфонию: излишняя актуальность повредила ей войти в историю, и наверняка то же самое произойдет и со многими произведениями, которые сегодня актуальны. Потому мораль моя такова: быть современным — только полдела.

Д.Дондурей. А может быть, есть какие-то тупики в производстве новых смыслов и поэтому такая тщательная работа и с формой, и материалом. Сюда и двинулись режиссеры, как главные демиурги нынешней художественной культуры. Отсюда такой подъем интерпретации. Просто не хватает смысловых ресурсов у авторов последних десятилетий. Содержательной наполненности и радикальности в понимании жизни, истории.

Э.Бояков. Да, дефицит смысла и авторства, о котором вы говорите, безусловно ощущается. Петр продолжает смотреть на современное искусство с позиций вот этой самой конвенциональности, той системы жанров и ценностей, которой всего-то навсего столько лет, сколько Новому времени. Мы с Петром хорошо знаем позицию Владимира Мартынова, который сказал, в принципе, о конце этой конвенции.

Д.Дондурей. Конвенция Нового времени заканчивается? Трехсотлетняя...

Э.Бояков. Да. Конвенция жанров, стилей и стереотипов, с которыми мы смотрим на известные художественные практики.

Д.Дондурей. И система их опознания тоже кончается?

Э.Бояков. Задача совсем в другом. Выйти и разрушить эти рамки. Нужны новые художественные стратегии. Если мы говорим не о тактике, то значит мы вообще должны пересматривать в принципе жанры, функции критики, место и задачи автора, оппозиции «художник — произведение», «произведение — общество». Тут мы заходим на территорию уже каких-то антропологических отношений, вызовов, икон. Это не только проблемы современного искусства, это проблемы общества, которое категорически меняется, но не рефлексирует, не осознает этих изменений.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что это уже конец целой культуры, способа ви́дения, культурного мышления?

Э.Бояков. Ну да, это общее место.

Д.Дондурей. Не общее. Читатели нашего журнала впервые узнают о таком мегакризисе.

Е.Фанайлова. Не может быть. Уже в 80-е годы ваши читатели, к которым я себя отношу, слушали Гребенщикова, а он спел всем нам: «Мир, который мы знали, приходит к концу. И Бог с ним».

Э.Бояков. Он совершенно точно к концу подошел, и признаков у этого конца много. Само возникновение рок-музыки, которую академические люди, живущие внутри конвенции, не считают современным искусством, — один из признаков этого конца. Но академические люди продолжают относиться к рок-музыке как к чему-то, имеющему отношение только к массовой культуре. А на самом деле то, что делает, к примеру, композитор и музыкант Роберт Фрипп, — это следующее в исторической перспективе высказывание после упомянутых Булеза, Штокхаузена и Кейджа.

Д.Дондурей. А какие еще свидетельства мегакризиса? Еще какие-то приметы завершения целой эпохи?

Э.Бояков. Я сейчас вообще очень опасную мысль попытаюсь сформулировать. И не просто мысль, но и некую точку, из которой надо смотреть на сегодняшний процесс. Искусство потеряло Бога как тему. Победа секулярного сознания — вот главный признак конца эпохи. Начну с такого примера. Летом журнал «Эсквайр» собирал в Пушкинских горах разных симпатичных людей и деятелей искусств: Квирикадзе, Алексея Германа, Гениса, Леонида Федорова, Льва Рубинштейна, Александра Митту и прочих очень хороших и уважаемых людей.

Е.Фанайлова. Там был Иван Затевахин.

Э.Бояков. Да-да. И Владимир Паперный — автор очень серьезной книги «Культура-2», безусловно, важнейшей. Сидели, разговаривали. Я уважаю

Роберт Уилсон. «Стив Бушеми». 2004. Видеопортрет

этих людей. Я воспитан на их книгах и фильмах. Было сказано все что угодно, было очень много научных слов произнесено, анекдотов рассказано... Никто ни разу за несколько дней разговоров про искусство, не произнес слово «Бог». Когда я пересказывал это наблюдение Мартынову, композитору и автору книги «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности», самого глубокого исследования на обсуждаемую нами тему, Мартынов хмыкнул и ска-

зал: «Ну что ты. Слово «Бог» произнести в такой компании — это все равно что пукнуть». А на самом-то деле, искусство априори существует исключительно как попытка обозначить сакральное пространство или дать возможность человеку оказаться в этом пространстве. Эту функцию никто не отменял.

Секуляризация, которая началась триста лет назад, а может быть, и раньше, победила. Она победила искусство. Эпоха закончилась.

Е.Фанайлова. Заявляет Бояков своей волей.

Э.Бояков. Да, она закончилась. Мы живем в обществе, где Бога нет, и, естественно, это формулировалось в какие-то периоды, начиная с Ницше, который в свое время заявил, что «Бог умер», и заканчивая Хайдеггером, который говорил о нетости Бога. Это исчезновение какого-то высшего смысла, которое питало художников во всех эпохах, оно привело к тому, что художникам, собственно, ничего и не остается, как заниматься такими практиками, как деконструкция, включая саморазрушение, которое тоже становится очень модным жанром. Если мы вернемся к разного рода выставочным и перформансным штукам, то видно, что художники уже не знают, что делать, — отрезать себе какой-нибудь из членов, пустить кровь, работать с собственными выделениями, изуродовать себя пирсингами...

Е.Фанайлова. Многочисленными пластическими операциями.

Д.Дондурей. Вы считаете, что эти потери и препятствуют появлению нового смысла?

Э.Бояков. Старая конвенция исчерпала себя, и, следовательно, не работают традиционные жанры и практики. Художники поэтому и режут себя. Они это чувствуют. Но не осознают. Вот и режут. А так бы успокоились. В нашем секулярном, донельзя циничном, технократическом обществе искусство перестало быть признаком элитарного сознания. Закрывается тема искусства в традиционном понимании. Это ведь не сегодняшние процессы, а сегодняшние результаты. И люди начинают это чувствовать. Вот недавно я у Каспарова в интервью прочитал ровно то, о чем пишет Владимир Мартынов в своей книге. Меняется время, меняются категории. Не средства, а сам язык коммуникации, процессы, которые начинались давно, тысячелетия назад. Возникновение алфавита было первой революцией — она дала возможность сохранять информацию. Возникновение книгопечатания — вторая революция, подготовившая Новое время. Она позволила информацию распространять. И третья революция — возникновение Интернета, который делает информацию предельно всеобщей. Мы действительно живем теперь в другом времени. В совершенно новой эпохе.

Искусство перестает быть категорией аристократической, какой оно всегда было. И отношение политиков, тиранов или либералов к искусству было отношением к высшему.

Е.Фанайлова. Поэт и царь.

Э.Бояков. Поэт и царь — это оппозиции. Царь занимался территорией, а поэт обозначал вертикальное измерение — эта мизансцена и формировала культуру. Потому что объем возникал именно в системе координат, в которой есть и то и другое — и низ, и верх. Сейчас вертикали нет. Об этом очень сложно говорить — это вопрос какого-то интуитивного чувствования, которое всегда было присуще художнику. С Богом разговаривал художник, любой, включая Шостаковича. Сегодня все в интернетовской, в медийной среде сводится до уровня самого низшего — потребительского.

Д.Дондурей. Когда искусство еще и хорошо продается.

Э.Бояков. Да, мы постоянно должны иметь в виду, что произведение обязано продаваться. И в этом отношении кризис музыки — самый значительный, самый показательный. Потому что для Петра Поспелова современная музыка существует, но не как факт общественной жизни. Ее просто нет. Ксения Собчак есть, и даже Владимир Сорокин есть, актуальное кино есть. А аналогичной музыки нет, потому что ни один из современных композиторов в Интернете не дает такого количества ссылок, которые возникают, если мы запрашиваем какого-то знаменитого писателя или режиссера Тарантино.

Е.Фанайлова. Даже режиссера Серебренникова.
Э.Бояков. Да, да. И это все происходит, потому что современное искусство и очень многие современные художники продолжают себя мыслить внутри этой конвенции, где существует зритель, где —автор. Где существует концертный зал или, если говорить о театре, организм, в котором должны быть бабушки билетерши, порталы, декорации, красиво напечатанные программки. В то время как все это уже перестало работать.
Д.Дондурей. Устарели ныне действующие институции?
Э.Бояков. Я и говорю об этом.
Д.Дондурей. Нет, нет. Мы говорили о смыслах...
Э.Бояков. Устарела модель функционирования искусства, которая существовала триста лет. Европейская культура, будучи культурой актуальной, породила модели поведения и институции, которые мы ошибочно рассматриваем как единственно возможные.
Е.Фанайлова. Потому что с этим родились.
Э.Бояков. Да, мы с этим родились, но об этом пришла пора забыть.
Д.Дондурей. Чтобы забыть, надо уметь увидеть ростки нового.
Е.Фанайлова. Или очень устать от старого.
Э.Бояков. Или надо начинать смотреть еще дальше, в совсем далекое прошлое... В этом и состоят стратегии многих современных музыкантов — от Гардинера до Татьяны Гринденко. Это не просто личная стратегия, это реакция наиболее чувствительных и правильных людей, способных уловить сегодняшнее время. Конечно, и Гардинер, и Гринденко, и Поспелов, и Фанайлова, и Черняков, и Дурненковы хотят только одного: попасть в сегодняшнее время, что-то в нем уловить и преодолеть дефицит осмысления реальности, о котором мы уже говорили.

В этой ситуации мы вдруг начинаем читать греков или заниматься музыкой, которая возникла до классической эпохи европейской музыки. Или вообще, как Мартынов, погружаться в такие, в общем-то, темные, неизведанные пучины, как крюковая нотация, и открывать там важные вещи. Когда мы смотрим назад, в прошлое (во всяком случае, я говорю про себя), то с каким-то ужасом видим мелкотравчатость наших сегодняшних практик и недостижимость той глубины, что была доступна далеким предкам. Я часто говорю про Шах-Джахана, который строил Тадж-Махал, про его отца или деда, которые были продвинутыми художниками, не правителями, не продюсерами — художниками. Решая государственные задачи, воюя и рубя головы миллионам, они в то же время находились внутри искусства. Иван Грозный сочинял музыку?
П.Поспелов. Да, стихиры... Мне кажется, ты все-таки абсолютизируешь обращение к сакральным традициям искусства. Я разделяю все, что написано в книгах Мартынова. Но тем не менее, мне кажется, что они отражают умонастроения прошедшего времени, пусть даже недавних 90-х годов, когда хотелось «выходить из системы и разрушать рамки», например, выходить из концертных залов, разрушать «четвертую стену» в театре, расценивать опыты рок-музыкантов как авангард. В 2000-е это старо и более не актуально. Мартынов на музыку смотрит с исторической точки зрения. Он осмысляет путь, который она прошла, вообще европейская культура. Я же предлагаю другой взгляд: принять как аксиому все то, что существует сегодня. Все накопленное, все созданное раньше активно действует сейчас и является одинаково современным. И не только сакральные традиции, но и многие светские — такие как опера или балет — оказываются жизнеспособными и могут быть очень плодотворной почвой для творчества.
Д.Дондурей. Если эти формы не выгорели, то вы противоречите друг другу.
Э.Бояков. Петр, с твоим теоретическим посылом я согласен. Но реальность-то другая. И нет возможности художественной коммуникации. А великие произведения как были, так и продолжают существовать.
П.Поспелов. Современной музыки и правда нет на телевидении, но не надо думать, что ее нет в Интернете. Там есть целые сообщества, музыка гори-

зонтально распространяется. Это область интересов продвинутых людей. И им важна не известность и даже не культовость музыки, а только идеи и качество.

Д.Дондурей. Не кажется ли вам, что все, о чем здесь говорилось, есть реакция на отсутствие продуктивной работы по моделированию будущего? У всех общественных демиургов — от художников до философов и политических деятелей. Отсутствует серьезная работа с грядущим, которое всегда было важной частью освоения реальности. Сегодня авторы словно чувствуют свою беспомощность, а потому обращаются к прошлым практикам, к истории культуры как надежному материалу. А речь идет не о материале, а о смысловых подпитках с помощью моделей будущего. Тогда понятно, что сделать с настоящим и как переосмысливать давно минувшее.

Е.Фанайлова. Это происходит при страшной технологизации жизни. При том, что в Интернете уже бог знает что можно найти, а айподы и такое количество гаджетов, что с ними вообще невозможно справиться живому человеку!

Д.Дондурей. Безусловно. И еще одна деталь этого вопроса — почему у нас такое слабое мифологическое строительство? Нет многоуровневой трансляции продуктивных мифов. Сначала не хватает смысловых силенок у экспериментаторов, потом у авторов, потом у интерпретаторов, потом массовая мейнстримовская культура обезвоживается, и в конце концов массовая телевизионная культура сводит необходимые для развития культуры и жизни смыслы на нет. А в результате — исчезает адекватное понимание настоящего.

Э.Бояков. Или наоборот. Сперва мы не работаем с настоящим, а потом не знаем, как быть с будущим...

Д.Дондурей. Это взаимообразно. Я это называю нашими страхами перед будущим.

Е.Фанайлова. Да, да. Конечно, на поверхностном уровне, социологическом.

Д.Дондурей. Может быть. Но цивилизованная часть человечества всегда ставила себе задачу с этими страхами справляться.

Е.Фанайлова. Исчезла, я бы сказала, культура работы с прошлым и настоящим. А без нее не будет никакого будущего. У нас с этим очень большие проблемы. Я ведь понимаю, что сейчас мы говорим о России. Потому что рассуждать о том, как это происходит в мире, я, признаться, не готова, хотя у меня есть некоторые свои наблюдения. Но больше всего меня беспокоит страна, где мы с вами сейчас находимся, мартовским днем, в центре Москвы. Я думаю, что самая большая проблема — это иррациональный, бессознательный страх. Масса иррациональных фобий, и никто, искусство в том числе, не объясняет человеку, как с ними следует поступать.

Д.Дондурей. Не только искусство, но и массовая культура, и гламур, и мейнстрим.

Е.Фанайлова. Массовая культура совершенно в данном случае не поможет. Пока интеллектуалы не дадут некоторые важные ответы.

Д.Дондурей. Но она работящая, всепроникающая, влиятельная.

Е.Фанайлова. Я нахожусь в ситуации, о которой говорил Бояков: Бога нет. Вот я тот художник contemporary art, который отвечает перед публикой за то, что Бога нет. Это имеет отношение к вашему с Бояковым разговору о чертах системного кризиса искусства. Публика говорит такому художнику: «Пошел ты в ж..., художник, я массовую культуру посмотрю. Мне, художник, неинтересно, что ты там лопочешь. Что ты там своими выделениями рисуешь. Это твои психологические проблемы. Ты свои болезненные симптомы мне показываешь. А у меня самого этих симптомов хватает». Только та часть публики, которая готова разделить эти симптомы с современным художником, будет ходить на выставки contemporary art. Только тот человек, в котором и воля, и степень интеллекта высокая, и он такой экстремал, что нуждается в подобной подпитке. Но, мягко говоря, и у триллеров есть своя публика, свои зрители, и у фильмов ужасов есть свои, и у дамского романа есть точно такая же публика,

Леонид Десятников. «Дети Розенталя». Режиссер Эймунтас Някрошюс. Большой театр, 2005

ищущая своей психотерапии. Но по большому счету для публики нет contemporary art. Это все миф насчет большого рынка, в который оно включено. Может быть, были в 90-е годы какие-то развеселые банки, которые покупали коллекции современного искусства. Возможно, есть и сейчас. Но рынок современного искусства никак не сравним даже с театральным.

Э.Бояков. Есть просто некие живые художники, они пока еще живы. И есть вот эта система, которая ориентирована на технократию, на цинизм и на бытование без Бога. Система безразлична к художнику. Художников уже не надо убивать, их не надо преследовать, сажать в психушку, как Шемякина, — им просто нужно давать чуть-чуть денег, которые, если сравнивать с нефтяными доходами, смешные. Эти деньги — ничто. Это гетто.

Е.Фанайлова. Спорное, конечно, заявление, но я бы хотела вернуться к нашим баранам: к проблемным областям, к кризису смыслов. Здесь говорили, что дело художника — предъявить некую сегодняшнюю специфику. Но в то же время она часто оказывается старой, просто сейчас востребована — или невостребована — культурой. Это могут быть самые разные информационные зоны. Друзья мои, есть одно любопытное наблюдение: в современной женской поэзии вообще отсутствует описание детства, собственного детства.

Э.Бояков. Не просто в поэзии — везде.

Д.Дондурей. Фильмы для детей не снимаются. Вернее так: авторы относятся к взрослым, как к детям. Хотя это — немножко другое.

Е.Фанайлова. Второй момент. Хотя кажется, что искусство, психология и философия XX века так много говорили о телесности, о психосоматике, на русской почве это по-прежнему огромная проблема. Третий — есть большое количество зон, связанных с русской историей, которую по-настоящему не задокументировали и, соответственно, до сих пор не осмыслили.

Д.Дондурей. Вы говорите о табуировании каких-то тем или оценок?

Е.Фанайлова. Это не в прямом смысле табуирование. Это какое-то слепое пятно. Оно существует то ли из-за особенностей национального менталитета, то ли благодаря тому, что называется «историческим путем», — такая наша тотальная привычка к вранью. Очень много неотрефлексированных зон, и без их отчетливого ви́дения никакое будущее — страны и культуры — невозможно конструировать. Именно эти зоны и вызывают напряжение страха. Они иррациональны, поскольку связаны, например, с неосознаваемым ожиданием террора, о котором вы заговорили. Я думаю, что для русских синдром 11 сентября начался раньше, еще осенью 1999-го, когда начались взрывы в Москве. Только наше общество оказалось таким неспособным к артикулирова-

нию своих ощущений, что так и не смогло проговорить ни страхи, связанные с терактами, с захватом заложников, ни страхи, связанные с Бесланом, а до того — с Кизляром и с Буденновском. А ведь речь о травмированных городах, которые не в состоянии проговорить свои беды.

Д.Дондурей. Для телевидения, общественного мнения, разного рода ток-шоу это шикарный, не побоюсь отвратительного слова, предмет продаж. Продукция, созданная на материале подобных тем, им приносит огромную прибыль.

Е.Фанайлова. Только «Театр.doc» как-то отреагировал. Я имею в виду спектакль по интернет-блогам бесланских жителей.

Э.Бояков. Нет госзаказа на это. Неинтересны эти сюжеты нефтяным деньгам, которые определяют нашу жизнь.

Д.Дондурей. Но не так тотально...

Э.Бояков. Нашу, во всяком случае, если говорить о художниках, — тотально. Детерминированность этими нефтяными деньгами многих сторон жизни до конца не осознается.

Д.Дондурей. Вопрос на засыпку. Есть все-таки места свободы от этой «тотальности», например, зоны интеллектуальных рефлексий. Почему их-то так мало? Почему соответствующие пьесы или сценарии свободные авторы не приносят?

Э.Бояков. В каком смысле их нет? Рефлексии существуют. Они уходят на кухню, в другие практики. Вот мы в этом доме собираемся время от времени и проводим поэтические вечера. Владимир Сорокин, который читал свои и чужие стихи, сказал: «Пять лет назад такое было невозможно».

П.Поспелов. Тогда так и надо сказать, что сейчас не время современного искусства. Ранний Шостакович был современным композитором, а, допустим, в 30—50-е годы им уже не был. Был просто композитором. И Мандельштам был просто поэтом, который не желал отождествляться со своей эпохой. А Евтушенко хотел. Бродский был просто поэтом, а к середине 80-х опять обнаружились современные поэты. Сегодня они если и современны, то по инерции. Должен появиться просто поэт.

Э.Бояков. Начиная с 70-х годов, с возникновения цифровых технологий, говорить о современном искусстве без глубокого погружения в тему дигитализации невозможно. Дигитализация — основная характеристика и нынешней эпохи, и тех медиатехнологий, с помощью которых манипулируют общественным сознанием и разного рода энергиями. У власти сегодня силы, неспособные к рефлексии. Мы говорим: где художники, где произведения, которые способны осмысливать наше время, моделировать будущее, рефлексировать по поводу настоящего, погружаться в анализ прошлого? А их априори не может быть. Эти практики, о которых вы говорите, существуют только как частные.

Д.Дондурей. ...как индивидуальные интересы...

Э.Бояков. Индивидуальные. В лучшем случае, через десять—пятнадцать лет наступит новая оттепель. В худшем случае, и здесь я скорее пессимист...

Д.Дондурей. ...конец цивилизации.

Э.Бояков. Да, речь идет о конце цивилизации. Это не значит, что все заканчивается. Не то что наши дети, даже мы станем свидетелями какой-то совсем новой парадигмы искусства, совсем новой.

П.Поспелов. Бояков подвел итоги в терминах современного искусства, темой которого издревле является невозможность, конец, исчерпанность. Но давайте со стороны посмотрим и подумаем о том, что в каких-то пространствах все равно будут вызревать новые идеи. Новая жизнь, новое поколение придет. Опять возникнет необходимость в «новых формах». Может быть, на следующем витке мы вообще не опознаем в них того, что сегодня считаем искусством.

Е.Фанайлова. Для этого всегда есть возможность. Всегда. В форме каких-то партизанских вылазок. Сбоку, слева, каким-то парадоксальным образом. Те же самые посиделки с чтением стихов. Это одна из форм незакрепощенной

внутренней жизни и художественной тоже. Другая — это деятельность «Кинотеатра.doc».

Д.Дондурей. Это новый институт социализации. Не коммерческий, по-другому формирующийся.

Е.Фанайлова. Да, это то, что под гражданским обществом подразумевается, кстати. Есть миф, что гражданское общество — это нечто огромное, угрожающее стабильности государства, страшное для власти. На самом деле это кружки по интересам, если обращаться к классическому определению. Общество любителей канареек, например, или организации досуга пожарных.

Д.Дондурей. Вы хотели бы, чтобы эти кружки Кремль контролировали или национальное телевидение?

Е.Фанайлова. Глупость какая. Ужасная все-таки глупость и отсутствие внимания к себе самому, такое вот русское пренебрежение к частной жизни. По идее-то мы вроде умненькие, продвинутые, а сами не замечаем этого.

Д.Дондурей. Тоже своего рода ответ на насилие внешней среды. Нам настолько не оставляют места в общественной жизни, что мы таким образом протестуем. Вот вы в своих поэтических встречах выступаете ведь не только как гражданские проповедники, но и получаете некоторое личное удовлетворение от встречи с себе подобными. Как люди, занятые общими культурными удовольствиями.

Петр Чайковский. «Евгений Онегин». Режиссер Дмитрий Черняков. Большой театр, 2006

Е.Фанайлова. Да. Безусловно, все устроено сложнее, чем наши попытки в этом разобраться. Но я, если можно, продолжу тему «что такое современное искусство». Мне кажется, что очень важным его свойством 2000-х годов, причем во всем мире, кроме всего прочего, является документализация. И это ответ на всеобщую глобализацию, реакция на тотальную пластификацию жизни, а в нашем варианте — тотальную гламуризацию. С телеэкрана несется только развлекаловка. И реальному человеку трудно в этом что-то настоящее почувствовать. Про себя, про свою тушку, которая болит. Жена его бросила, не знаю, мама умерла, зарплату задержали, пенсию не заплатили. Это все тяжело. Стремление сделать жизнь более настоящей, искусство, культуру более настоящими, мне кажется, начинается с малого. С документализации жизни семьи. Люди сейчас снимают безумное количество семейных фотографий (благодаря новым технологиям, конечно). А заканчивается оно, например, новым голливудским жанром, который называется false documentary, когда Оливер Стоун создает фильм о пожарных при террористической атаке 11 сентяб-

ря на WTC. Он делает художественный фильм на основе точного воспроизведения документальной истории. Голливуд делает шаг навстречу этой тенденции.

П.Поспелов. Это же не сейчас началось, Уорхол документировал, как человек спит...

Д.Дондурей. Документация — это подготовка к чему-то?

Е.Фанайлова. Это отчет о проделанной работе, безусловно, и подготовка к какому-то следующему шагу.

Д.Дондурей. К чему?

Э.Бояков. Очень, очень тяжело формулировать, находить какие-то правильные слова, но попытаюсь. Абсолютно согласен с Еленой, когда она говорит про документацию как некий...

Е.Фанайлова. ...чуть ли не главный инструмент искусства сейчас.

Э.Бояков. И у меня есть позитивные впечатления. Это авторские стратегии. Жизненные, биографические. Страсть современных людей к документированию собственных болячек, семейных ситуаций создает некий фон, среду, в которой проявляются наиболее чувствительные, мощные и сильные персонажи. Художники начинают экспериментировать уже только с этим материалом. В определенном смысле современные авторы начинают работать со своей судьбой.

Д.Дондурей. Такие художники всегда были: Ван Гог, Рембо, Филонов... Но это все-таки было вчера.

Е.Фанайлова. Есть некий новый оттенок.

Э.Бояков. Сегодня границы между понятиями «жизнь», «судьба», «произведение» вообще должны исчезнуть. И что есть биография Лимонова, а что есть его произведение, или — биография Сорокина — его произведение, сказать сложно. Именно это становится очень важной стратегией, непременным фактором, который рождает смысл. Заканчивается время опусов, время произведений — начинается время биографий художников. Жизнь как произведение. Кто-то остается в рамках классической модели писательского поведения, как, к примеру, Сорокин, продолжающий писать и издавать книги. Но смысл сорокинского «Дня опричника» становится более, нежели у старых писателей, связан с его предыдущими высказываниями. Стратегия, биография становятся уже не просто каким-то материалом для стихов, а фактом этих стихов. Мое сильное впечатление последнего времени — книга Евгения Бунимовича, поэта из поколения конца 80-х.

Е.Фанайлова. «Ужель мы будем в девяностых Отчизны верные сыны»...

Э.Бояков. Да, Бунимович напророчил себе политическую карьеру. Но он остался для меня актуальным художником, потому что в его последнюю книгу рядом со стихами, которые написаны в то время, когда он вместе с Кибировым, Парщиковым, Еременко, Искренко был просто членом некоего сообщества, включены новые тексты, а также... депутатские запросы. По-видимому, это первый случай в мировой поэзии, когда в книжку включены административные тексты. Где человек отвечает за свое слово так, как отвечает поэт. Это некая абсолютизация слова. И на это надо решиться. Мучительный поиск предельной поэтической точности должен быть экстраполирован на практику депутатского запроса. Наступает момент, когда для современного художника важно, как он кормит собаку, каковы его отношения с женой или с мэром, ровно настолько же, насколько важна каждая его строка. У Пушкина или у Рембо этого не было.

Е.Фанайлова. Потому что это романтические мифы.

Э.Бояков. Да, романтические. Пушкин мог спать с сестрой своей жены и при этом быть гениальным поэтом.

Е.Фанайлова. При этом еще быть образцом нравственной чистоты и защиты чести своей семьи.

Д.Дондурей. А нельзя сказать, что этические поведенческие практики становятся таким же материалом для современного автора, как творчество других, как вся история искусства пятисотлетней давности? Идет расширение источ-

ников творчества. Твое отношение к окружающим, к дворнику, к Кремлю, к собаке, то, что ты врешь меньше, чем сосед, или больше, чем коллега, теперь уже не имеет этического значения, а является просто средством для самореализации. Это то, о чем говорил Петр, — поиск новых материалов. У художников не хватает ресурсов для такого поиска. Теперь в качестве источника выращивания смыслов является все, в том числе и твой индивидуальный поведенческий опыт.

П.Поспелов. Поэт отбирает хлеб у своего будущего биографа. Биограф включил бы в подборку письма, документы, а поэт уже сделал все это сам, сразу.

Е.Фанайлова. Это делается в целях безопасности — никаких архивов у нас не останется, потому что нынешнее время все сожжет непременно. Если человек не позаботится об этом при жизни, то вся его работа пропадет. Мандельштам — последний поэт, которому повезло: у него была Надежда Яковлевна и была Ахматова — они сохранили архив.

Э.Бояков. Еще Бродский все правильно спродюсировал с архивом. Начиная с Соломона Волкова, заканчивая своим завещанием. Он все тонко чувствовал и понимал. Сейчас и мы начинаем это осознавать.

Е.Фанайлова. Если ты боишься смерти — а мы все ее боимся, — если ты хочешь, чтобы твое слово было услышано, ты должен сам позаботиться о себе. Страх смерти так работает. Отсутствие веры в то, что ты будешь спасен. Использование искусства как инструмента такого спасения. Забота о своей посмертной судьбе. Мой покойный друг, график и скульптор Саша Ножкин, говорил, что художник должен оставить как можно больше картинок, потому что от этого зависит, как он будет чувствовать себя на том свете.

Д.Дондурей. То есть можно сказать, что архивирование — одна из форм борьбы с исчезновением?

Е.Фанайлова. Конечно. Мы можем сделать шаг в будущее тогда, когда все страхи свои видим, когда боремся с ними, рассматривая их как предмет, проговаривая, повторяя информацию, — это известный культурный механизм. Только сейчас он актуализирован благодаря серьезной антропологической катастрофе, которая с нами случилась в момент столкновения с мусульманским миром. (Я сейчас не ставлю знак плюс или минус возле слов «мусульманский» и «европейский».) Я говорю об 11 сентября в Америке и 3 сентября в Беслане, для меня это очень важные точки цивилизационного смысла. Это взаимный страх двух миров. Это бомба, которая у всех нас внутри, и она еще не обезврежена, не проговорена.

Д.Дондурей. Еще одна важная тема связана с новой толерантностью, которую часто можно принять за терпимость к эклектике. «Да, мы на все согласны, всё принимаем — и этот тип культуры, и другой, и пятый». У всех произведений есть производители, потребители, а современные рыночные отношения хорошо доставляют любой тип продукта в любое место. За все сегодня платят деньги. И коллажи Глазунова, картины Нестеровой, акции Кулика или обманки Браткова замечательно сосуществуют. Раньше было почти невозможно представить себе их ни в одном пространстве, ни в объятьях одних и тех же кураторов. Художники пытались организоваться в какие-то группы по интересам, по экономическим возможностям, по близости к власти или к мировому сообществу. Сегодня подобные принципы чуть ли не отменены. Сами различия отменены. Все находят свои технологии, продаются, на все есть потребитель. Иерархии теряются, коды перехода или самоосознание: «Вот ты из семнадцатого художественного батальона, а я — из третьего! У меня другие задачи, мы сейчас другую высоту берем». Многое расползается, нивелируется, соприсутствует. Всем хватает фестивалей, премий, денег. Хватает бессмысленности! Это эклектика атаки на прежние культурные иерархии, которые очень, в общем-то, важны, а иначе на что мифологию нанизывать? Более семидесяти процентов граждан России не считают себя европейцами, а воспринимают Россию как отдельный мир — большой, потрясающий, особый.

Е.Фанайлова. После тысячи лет христианства.

Д.Дондурей. Это цинизм или новый плюрализм, что на пресс-конференции идеологические лидеры власти Медведев и Сурков объясняются в любви к разным музыкальным композициям группы Deep Purple, и это те же самые люди, которые дают добро на пропаганду, направленной против Запада «суверенности»? Это культурная толерантность, уничтожение прежних моральных иерархий? И не является ли это тоже опасным вызовом современной культуры?

Е.Фанайлова. Давайте не будем забывать, что раньше мы жили в империи, которая была заинтересована в сохранении большого стиля, большого культурного смысла. И шах-завоеватель, построивший Тадж-Махал, был занят созданием стройной, грандиозной системы. Тем же самым были заняты разбойники по фамилии Борджиа, герцоги, которые нанимали самых прекрасных архитекторов, художников и мыслителей своего времени. Теперь мы живем на обломках империи. И в той или иной форме с тем, о чем вы говорите, сталкивались все большие распадавшиеся системы.

Д.Дондурей. Что вы хотите сказать? Что мы сейчас находимся в переходном периоде к нормальному, европейскому пониманию иерархий?

Э.Бояков. Где он нормальный? В Европе? Не обнаружил.

Е.Фанайлова. Пафосно выражаясь, скажу: наследие советской лжи такое огромное, что пока все не будет проговорено на уровне семьи, истории города, литературы (мне кажется, литература должна этим в первую очередь заниматься), мы никуда, ни в какое будущее, не двинемся. Я приведу очень простой пример. Меня, ребенка, воспитывали два человека с опытом реального убийства (и, естественно, угрозы быть убитыми), мои бабушка и дедушка. Они воевали на стороне красных в гражданскую войну, а дед потом еще в Великую Отечественную. И что у ребенка в голове? При том, что они мне, естественно, не говорили, что убивать хорошо. Я думаю, что каждый человек в состоянии это осознать, вспомнить историю своей семьи, переосмыслить накопленный у нас опыт насилия. Я говорю сейчас о культурных механизмах, при помощи которых должны быть проговорены исторические эпизоды, когда насилие было нормой жизни страны. В Германии после второй мировой войны проведена большая и очень внятная цивилизационная и ментальная работа. Это сделали политики, историки, социологи, люди культуры, кстати, многое сделал Фасбиндер.

Д.Дондурей. Их поддерживали канцлеры.

Е.Фанайлова. Вся элита проделала огромную культурную работу по трансформации исторической памяти, по осознанию того, что же на самом деле произошло. Немцы работали с психикой народа, с травматическим опытом, с тем, что *мы плохие*. Именно это надо про себя сказать, прежде чем говорить, что *мы нормальные,* каковыми станем тогда, когда пойдем помогать старушке какой-нибудь на улице, детей в приюте содержать или, наоборот, усыновлять, в медицину и образование деньги вкладывать. Простой, хорошо известный гуманитарный список. И вот, если бы товарищи из Администрации президента не просто так слушали, цитировали King Crimson, а сходили бы в «Кинотеатр.doc» и посмотрели, что там показывают, какие такие фильмы сделали молодые люди, дети, которые взяли в руки камеры, пошли в дома престарелых, в подземный переход, на вокзал, к бомжам да к обычным подросткам в московский подъезд и провели то, что называется социоантропологической работой, которая в западных странах давно уже не проводится...

Э.Бояков. Для этого нужна честность, моральные нормы, которые артикулированы и бытуют, осознаны и приняты обществом как нормы, а не как музейные ценности. Такого общества у нас нет. Значит, должны быть какие-то группы. В социологическом смысле. Они тоже не наблюдаются. Идем дальше. Я все хочу привести к надежде какой-то и к выходу. К возможности новых смыслов и иерархий. Но для этого нужно идти еще дальше. Это как гангрена. Нужно отрезать, отрезать. Если у тебя здесь гниет, нужно резать выше...

Д.Дондурей. Кто это должен делать?

Э.Бояков. Художник, он один. Он должен перестать пытаться попасть в резонанс с какой-то влиятельной группой или публикой. Должен первым выйти из рынка. И никто ему не поможет. Даже старые жанры и опыт гениев. Необходимого опыта нет сегодня. Так же, как нет экспертов по новому искусству. Не существует критиков, которые, как добрые ангелы, сопровождали бы, берегли несчастного художника, замученного своими фрустрациями и рефлексиями. Он остается один в этом непростом мире, в чудовищном социуме. И его одиночество, с одной стороны, конечно, имеет много общего с одиночеством Рембо, Филонова, Платонова. Но сейчас оно стало тотальным, как бы основополагающим. Стало не просто одной из характеристик, а основополагающей экзистенциальной категорией. Все, что осталось от нашего мира, — это один человек. И Бродский в своей Нобелевской лекции сказал, что человечество спасти уже не удастся, но одного человека, безусловно, можно.

Д.Дондурей. Это и есть ваш позитив?

Э.Бояков. Да, мой позитив — это художник и его личная судьба. Человек с персональной ответственностью уже не за свое произведение и не за выстраивание стратегий, в смысле пиара, здесь он проиграет Ксюше Собчак. Она лучше владеет пиар-стратегией. А он должен каким-то образом удержать в себе всю мировую культуру.

Д.Дондурей. То есть это индивидуальная работа? Вспомним недавно умершего директора Института искусствознания Алексея Комича, который, рискуя всем и вся, по мере своих сил не позволял Лужкову и его людям уничтожать памятники архитектуры Москвы, замусоривать город пошлым новоделом. Побеждал он не всегда, но пугал мафии своим действительно гражданским поведением.

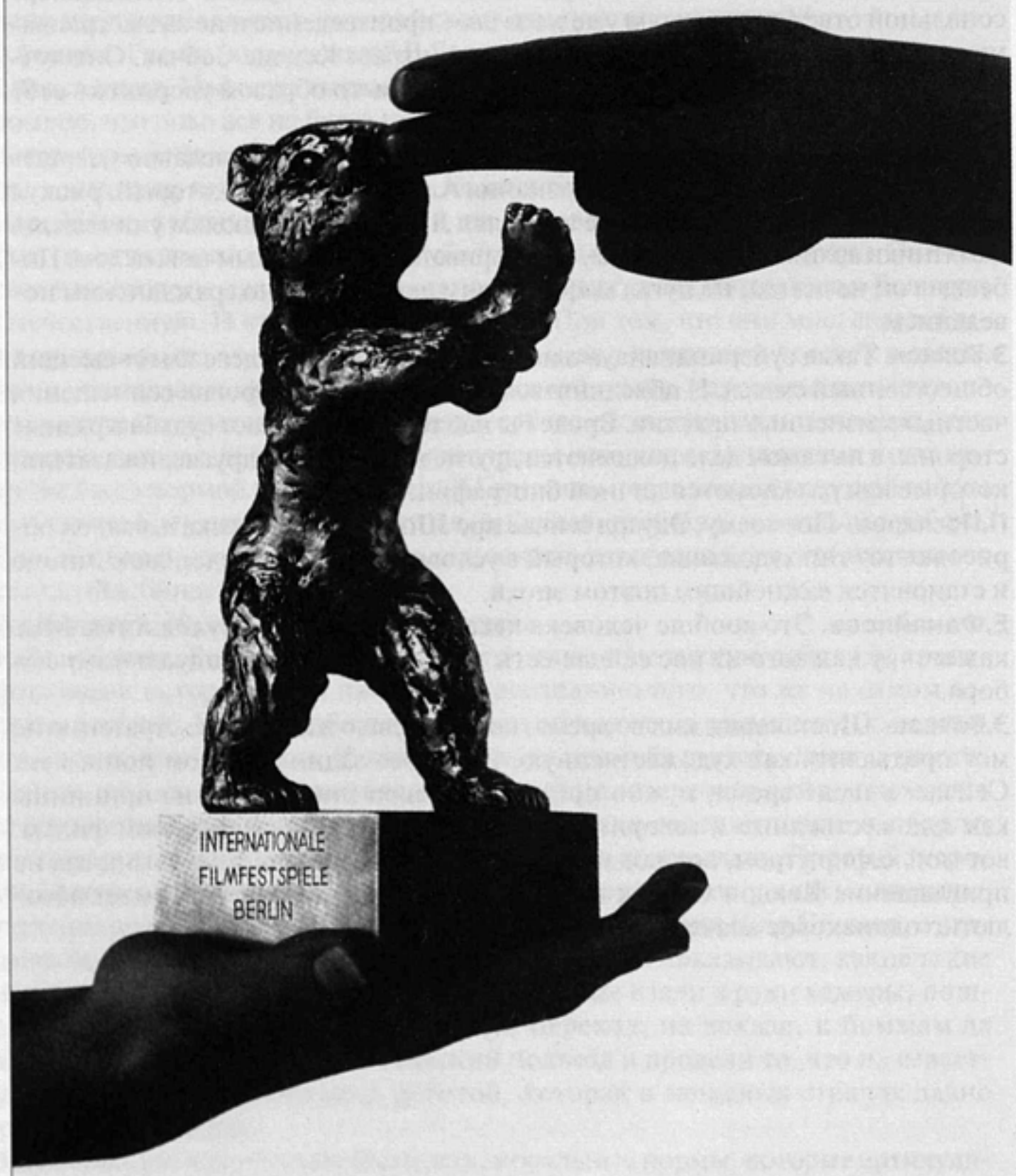
Э.Бояков. Такая супериндивидуальная стратегия на самом деле имеет высший общественный смысл. И объединяться можно только на уровне совмещения частных жизненных практик. Вроде бы нас так разбрасывает судьба в разные стороны, а на самом деле появляются другие мотивации и другие показатели, которые как раз касаются личной биографии.

П.Поспелов. По-моему, Эдуард сейчас про Шостаковича рассказывал, он обрисовал тот тип художника, который в условиях давления ведет свою линию и становится важнейшим поэтом эпохи.

Е.Фанайлова. Это вообще человека касается, а не только художника. Мне кажется, у каждого из нас сейчас есть возможность индивидуального выбора.

Э.Бояков. Шостакович жил во время, когда он свою жизненную стратегию не мог предъявить как художественную. И мы это задним числом понимаем. Сейчас, в наше время, нужно предъявлять свои поведенческие принципы как художественные и говорить: «Вот мое стихотворение, вот мой фильм, вот мой кефир утром, вот мое интервью на радио, вот как я отреагировал на приглашение Ксюши Собчак пойти на вечеринку». И все это имеет абсолютно одинаковое значение.

Р Е П Е Р Т У А Р



НИНА ЦЫРКУН

Берлин переходит на личности

БЕРЛИН-2007

Как известно, Берлинский фестиваль всегда был самым политизированным мировым киносмотром, однако в последнее время в этом смысле радикализовался даже Канн, и политангажированность перестает быть отличительной трейд-маркой. Поэтому теперь Берлин решил развернуться в другую сторону. Похоже, что сейчас на первый план вышли человеческие, экзистенциальные проблемы. Достаточно назвать фабульные мотивы хотя бы нескольких конкурсных фильмов. «Другой» (El otro) аргентинца Ариеля Роттера — о человеке, пробующем изменить свою идентичность; «Замужество Туйи» (Tu ya de hun shi) китайца Ван Цюаньаня — о женщине, вынужденной искать нового супруга, который позаботился бы о ней и ее бывшем больном муже; «Затерянный в Пекине» (Ping guo) Ли Ю — о судьбах простых людей в современном мегаполисе; «Мираж» (Desert Dream) Чжана Лю — о том, как люди учатся понимать друг друга без общего языка — на языке любви; «Психушка» (Hallam Foe) Дэвида Маккензи, название которой говорит само за себя, и т.д. Как заявил директор фестиваля Дитер Косслик: «Нам удалось представить несколько новых работ, в том числе пока неизвестных молодых режиссеров, многие из которых на фоне исторических процессов исследуют интимно-личные и чрезвычайно эмоциональные истории».

Разумеется, вынуть сегодняшнего человека с его проблемами из социального, политического, исторического контекста невозможно. Поэтому экранные экзистенциальные драмы, как правило, разворачиваются на более или менее масштабном «заднике», как, скажем, в картине Билле Аугуста «Прощай, Бафана» (Goodbye Bafana). Однако само наложение *микро*истории на *макро*фон не всегда обеспечивает объемность и, так сказать, аутентичность. Билле Аугуст рассказывает историю белого человека, которому случилось более двадцати лет охранять заключенного в тюрьму во времена апартеида лидера черного населения ЮАР Нельсона Манделу. Но в наши дни, когда власть в стране перешла к черному большинству, эта история выглядит явным анахронизмом — в контексте новой политической ситуации жестокого геноцида бывших хозяев жизни. К слову сказать, это случай из разряда тех, что подвиг Клинта Иствуда к созданию дилогии о боях за японский остров Иводзима, представляющей одни и те же исторические факты с двух противоположных точек зрения. (Его «Письма с Иводзимы» — Letters from Iwo Jima — вошли во внеконкурсный показ.) «Принцип Расёмона», которым воспользовался Иствуд, чутко уловивший запрос времени, вероятно, чрезвычайно актуален сегодня — не только потому, что через полвека после окончания второй мировой войны пришла пора взглянуть на нее без гнева

«Другой», режиссер Ариель Роттер

и пристрастия, но и потому еще, что мы вступили в эпоху становления многополярного мира.

Что касается решения жюри, то оно всегда бывает сюрпризом, но на этот раз оказалось не столько неожиданным, сколько слишком рассчитанным и осторожным. Как будто судьи, не доверяя собственному вкусу и личным впечатлениям, решили пристроиться в арьергард апробированным оценочным действиям. В результате «Золотым медведем» одарили «Замужество Туйи», словно продублировав решение Венецианского жюри, которое наградило столь же скромный по масштабам и непритязательный фильм о маленьких людях провинциального Китая «Натюрморт». Впрочем, на фоне конкурсной фестивальной картины этногиперреалистический фильм Ван Цюаньаня в самом деле заслуживает высшей оценки больше других. Чего не скажешь о «Другом» Ариеля Роттера, отмеченном Гран-при жюри, слабом по драматургии, поначалу обещавшем очень много, но к финалу съежившемся, как лопнувший воздушный шарик. Если этот фильм чем и замечателен, так это игрой блистательного актера Хулио Чавеса. Отрадно то, что сейчас восторжествовала справедливость: Чавес более чем заслужил «Серебряного медведя» за свою прошлогоднюю работу в «Охраннике», почему-то прозеванную тогдашним жюри. Жаль, что его роль в «Другом» не дала ему возможности показать себя в полном блеске, но все равно, так или иначе, эта награда заслужена. Хотя, с другой стороны, справедливость не просто запоздала, но и пришла в тот момент, когда у Чавеса оказались очень достойные соперники, в свою очередь попавшие в разряд недооцененных, и, конечно, первым здесь хочется назвать австрийца Карла Марковича из фильма Штефана Рузовицки «Фальшивомонетчики» (Die fälscher). Из актрис опять-таки по сложившейся в последние годы традиции отметили немку — Нину Хосс за роль женщи-

«Ложное искушение», режиссер Роберт Де Ниро

ны, переселяющейся из бывшей ГДР на Запад, сыгранную в довольно невнятном фильме «Йелла» (Yella) Кристиана Петцольда. Лучшим режиссером назван израильтянин Йозеф Седар за «Бофор» (Beaufort) — об одном из эпизодов палестино-израильского конфликта: это, конечно, приз, присужденный по «политической квоте». Ну и, конечно, жюри не могло пройти мимо самого звездного гостя фестиваля Роберта Де Ниро с его «Ложным искушением» (The Good Shepherd): оптом наградили весь актерский ансамбль, куда вошли и сам режиссер, и Мэтт Деймон, и Алек Болдуин, и Джон Туртурро, и Анджелина Джоли. И это тоже справедливо: сыграно грамотно. Ну а приз имени Альфреда Бауэра, присуждаемый за новаторство, реально мог быть вручен только одному фильму — «Я киборг, но это нормально» (Sai bo gu ji man gwen chan a) Пак Чхан Ука, что и произошло. Других новаций в конкурсном меню действительно не наблюдалось.

«В память обо мне», режиссер Саверио Костанцо

Признаться, я ожидала большей непредсказуемости от жюри во главе с Полом Шредером. Я, к примеру, считала, что автору книги «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» должна была показаться заслуживающей внимания итальянская драма «В память обо мне» (In memoria di me) Саверио Костанцо. Безусловно, далеко не совершенная экранизация романа Фурио Моничелли «Совершенный иезуит» явно выделялась на общем фоне аскетичной чистотой операторской работы, актерским минимализмом интеллектуальной игры Христо Живкова (Андреа) и, конечно, серьезностью темы — что значит отрешение от мира и посвящение себя служению Богу, — и глубиной, разнообразием подхода к ее трактовке. Переживание духовного личностного кризиса в момент, казалось бы, удачно складывавшейся жизни современного то ли плейбоя, то ли метросексуала, превращающееся в испы-

«Я киборг, но это нормально», режиссер Пак Чхан Ук

«Прощай, Бафана», режиссер Билле Аугуст

тание моральной голгофой в условиях послушничества в монастырской школе, возвращает нас к забытой в нынешней цивилизации успеха истине: самое трудное для человека — обрести свой путь и стать самим собой, найти собственное призвание. Уйти от мира, искать Бога в монастырских стенах — само по себе вовсе не является подвигом, напротив, может оказаться как раз самым легким решением стряхнуть с себя обязательства долга перед миром и людьми. Горизонтальное движение камеры оператора Марио Амуры вдоль пустынных, стерильно чистых коридоров семинарии с рядами одинаковых прямоугольных дверей как бы предуказывает Андреа путь прямой и ясный. А саундтрек, где чинный строй классических тем внезапно прерывается кажущимся абсолютно неуместным венским вальсом, вырывает послушника из условно умиротворенного контекста, назойливо возвращая его туда, откуда он пришел. Таким образом режиссер проводит красноречивую параллель между разными способами бытия и одновременно намечает вектор финального решения протагониста.

Жизнь в монастыре, представая перед зрителем в эллиптических эпизодах, словно оголяется, выступая на уровне общежитейской модели. Сцена, подобная той, в которой Андреа, проходящему обет молчания, следует выслушать о себе мнения его однокашников, могла бы иметь место где угодно — в школьном классе, на партпроработке или собрании анонимных алкоголиков, в системе секретной службы и т.п. Нелицеприятные и явно несправедливые оценки из уст людей, не успевших узнать нового насельника или узнавших его абсолютно превратно, неприятным образом дают понять, что даже в этом коллективе царят всеобщее непонимание, недружелюбие, зависть, подозрительность и ненависть. А досмотрев до конца конкурсную программу, убеждаешься в том, что эта модель общества неискоренимо присутствует повсеместно: в концлагере, в психушке, в семье, в дружеской компании (как в «Свидетелях» Андре Тешине) или в современнейшем офисе (как в драме «Йелла»).

Вывод, безусловно, грустный, если бы не вспышки оптимистических надежд на то, что и в самых безысходных ситуациях может спасти любовь, как в фильме Пак Чхан Ука, может помочь выжить свободное решение, как в «Замужестве Туйи», может покончить с вечной войной ритуальный взрыв точного макета крепости в ливанской пустыне, как в «Бофоре». Примечательно, что каждый раз спасительные финалы обязаны чьей-то персональной дерзости, способности почувствовать себя автором собственной судьбы, освободившись от пут, навязываемых человеку ханжеским ригоризмом общества, конъюнктурой политической ситуации или прессингом исторической традиции. Вот этот рельефно обозначившийся акцент репертуара Берлинале и примиряет в конце концов с той выборкой фильмов, которую представили нам на этот раз как панораму киногода.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Степь уходящая

Эхо индустриального бума, которым объят современный Китай, резонирует и в степях Внутренней Монголии, где живет со своей семьей Туйя. Под нажимом местных властей соседи покидают юрты, перебираются поближе к городу, обзаводятся фермами. Но молодая женщина упрямо остается при своем хозяйстве. У нее стадо овец, верблюд, а на руках — двое малышей и муж-инвалид. Какая там ферма! Муж ей не помощник, они давно поменялись ролями — он при детях, она ломит за троих. Словом, из тех, кто коня на скаку остановит. Уже давно родня поговаривает, да и муж к этому готов, что им надо бы развестись, а ей найти себе другую пару — молодого работящего мужика. Для нашей ментальности такое в диковинку. Списать в расход ни на что негодного мужа-инвалида да еще с ним же мирно обсуждать эту проблему — такое не вписывается в наши представления о семейной морали. Наше дело — нести свой крест.

Но героиня фильма воспитана в иной культуре, в иных, ламаистских, традициях, где многомужество — обычное дело. Каменистая, промерзшая земля не кормит, и поднять семью может только здоровый мужской коллектив с одной на всех женщиной — хозяйкой и матерью. Туйя понимает, что новое замужество — единственный для семьи шанс выжить, но сделать такой шаг не решается. Пока сама судьба не вмешивается в это кровавое для женской души дело.

Однажды, выгоняя стадо на пастбище, Туйя натыкается на молодого парня: тот лежит без сознания рядом с мотоциклом. Она затаскивает его в дом, приводит в чувство, выхаживает. Парень уж и не знает, как ее отблагодарить, чем помочь. Через какое-то время он пригоняет трейлер, доверху груженный хворостом. В момент торможения грузовик теряет равновесие

«Замужество Туйи» ***(Tu ya de hun shi)***
Авторы сценария **Лю Вэй, Ван Цюаньань**
Режиссер **Ван Цюаньань**
Оператор **Лютц Райтемайер**
Художник **Вэй Тао**
В ролях: **Ю Нань, Батэр, Сэньгэ и другие**
Xi'an Motion Picture Co LTD
Китай
2006

и накреняется на правый борт, придавив выскочившего водителя. И снова ей приходится спасать парня. Туйя пытается вытащить его из-под груды хвороста. Упирается что есть силы спиной в борт грузовика, чтобы приподнять его. И — попадает в больницу. Тут, в больничной постели, ей становится ясно: она уже не может делать тяжелую работу, работящий мужик в доме нужен дозарезу. И сидящая рядом золовка, сестра мужа, покуривая сигаретку, настаивает на том, чтобы Туйя наконец-то подыскала себе подходящую партию.

Экзотический имидж Китая, потрясший кинематографический мир в конце XX века в фильмах Чжана Имоу и Чэня Кайге, сегодня не востребован. Запасники древней культуры, возможно, в будущем еще не раз одарят киноискусство сенсационными визуальными открытиями, однако бурный процесс индустриализации в современном Китае клонит художников к суровой прозе.

Страна, строящая промышленность, взявшая на вооружение мировые технологии, волей-неволей подрывает свои патриархатные устои, еще вчера казавшиеся нерушимыми. Тут, пожалуй, можно воспользоваться модным ныне геополитическим понятием «глобализация», вбирающим в круг концептуальных смыслов еще и простые житейские обертоны, связанные с конкретными человеческими судьбами. «Замужество Туйи» — история одной сельской семьи, попавшей под маховик надличного процесса урбанизации. Страна модернизируется, складывается новое общество, нет сомнений и в том, что женская эмансипация в Китае — вопрос очень даже актуальный (последний Всемирный женский конгресс проходил не где-нибудь, а в Пекине). Принятый в 1950 году китайский Закон о браке соответствует мировым демократическим нормативам, включая единобрачие. А для нашей героини, родившейся много позже этой даты, даже позже приснопамятной «культурной революции», расставание с привычным укладом жизни, которым жили поколения, — все еще драма.

Как водится, высокие интересы государства не учитывают частных интересов отдельно взятой личности. И Туйе приходится в одиночку решать свои проблемы. Решать по старинке, как от века принято в этом краю.

Она начнет присматриваться к мужчинам, появляющимся в ее доме. Нежданно-негаданно нарисовался ее бывший одноклассник на подержанном лимузине. Новоиспеченный бизнесмен положил глаз на Туйю, просек ситуацию, тут же взялся устроить мужа в инвалидный дом, а ее с детьми забрать в город. Туйя дает себя уговорить, и вот семья уже катит в новую жизнь. По дороге старика оставляют в казенном доме, а Туйя с детьми оказывается в отеле. Оставшись с Туйей один на один в гостиничном номере, одноклассник тут же приступает к делу — пытается овладеть ею. Но не тут-то было, не на такую напал. Туйя немедленно забирает детей — они в соседней комнате — и требует, чтобы благодетель вез их обратно. По дороге их догонит плохая весть. Дважды спасенный парень уже успел навестить старика в инвалидном доме и узнал, что тот вскрыл себе вены. Эпизод погони, когда конник, пустивший рысью своего коня, догоняет лимузин, — выразительный контрапункт. Конник становится поперек дороги, и водителю ничего не остается, как по приказу Туйи развернуться в сторону госпиталя...

Семья снова вместе. Тот самый парень постоянно вьется в доме, помогает, чем может, и наконец делает Туйе предложение. Она уже готова к этому, но слышала от соседей-доброхотов, будто бы потенциальный жених женат и к тому же очень боится своей жены. Женщина с характером решительно выставляет его за порог и ставит условие: он может появиться здесь только после развода. Она не верит, что ему достанет смелости пойти на такой шаг, и продолжает жить, как жила. Скотина, хозяйство, дети, больной муж...

Как дом держится на Туйе, так и фильм держится на исполнительнице этой роли молодой актрисе Ю Нань. Ей удаются и бытовые, и психологические аспекты роли. У домашнего очага, в постоянной работе-возне по хозяйству она естественна, словно натурщица, понятия не имеющая, что за ней наблюдает камера. Влюбленная и целомудренная.

Актрису в Ю Нань выдают чувства. Каким-то непостижимым образом, уж точно не вербально, она сумела тонко отрефлексировать сложнейшую се-

мейную ситуацию. Переживания Туйи, конечно же, более зрелые, чем патриархатные представления о душе человеческой. Она вынуждена во имя семьи искать кандидата в мужья при живом муже. С точки зрения патриархальной морали это разумный поступок. Но какой душевной болью, какой внутренней ломкой платят бывшие супруги за свое решение! Такая вот дихотомия наблюдается в нынешнем Китае, который набирает индустриальную мощь, обгоняя по темпам роста многие промышленно развитые страны. Столица и крупные китайские города — современные мегаполисы. А степь и ее обитатели все еще живут по закону предков и совсем не спешат в рай цивилизации.

Режиссер Ван Цюаньань (его первым международным конкурсом стал прошлогодний Московский, где он получил приз ФИПРЕССИ за фильм «Лунное затмение») в определенном смысле почвенник. Он знает и чувствует свой материал изнутри. Его мать родом из Внутренней Монголии, он вырос в степи, на задворках Поднебесной. «Замужество Туйи» — его прощание со своей малой родиной. Отсюда, из памяти детства — потаенный лиризм картины, которая завершается этнографически цветистым свадебным эпизодом, поставленным строго в соответствии с традицией, включая пение всем миром обрядовой песни. Старый муж сидит на почетном месте и, приняв пару стопок, пытается ввязаться в драку с соперником. Под шумок всеобщего веселья не замеченная никем невеста прячется в чулан и дает волю слезам. В общем, все нормально.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Работа режиссера над собой

Погрузившись в рискованное пространство женского романа, Франсуа Озон превзошел себя, режиссера, обычно работавшего в легком весе, с небольшими бюджетами. С «Ангелом» он приподнялся над своими прежними — субтильными картинами, проявил нежданную мощь и магию. Даже «8 женщин» — воздушный поцелуй золотой поре Голливуда — были всего лишь дивертисментом французских этуалей и старлеток. Тогда он обратился к классическим (для французов) традициям бульварной пьесы, но игриво расставил гротесковых персонажей и самоуверенных звезд, бликующих в ослепительном текниколоре мелодрам Дугласа Сёрка, мюзиклов Винсента Миннелли, в классицистском единстве времени-места-действия. Теперь Озон снимает по-английски роман Элизабет Тейлор «Ангел» (написан в 1957-м, но

«Ангел» ***(Angel)***
По роману Элизабет Тейлор
Авторы сценария **Франсуа Озон, Мартин Кримп**
Режиссер **Франсуа Озон**
Оператор **Дени Ленуар**
Художник **Катя Вышкоп**
Композитор **Филипп Ромби**
В ролях: **Ромола Гараи, Шарлотта Рэмплинг, Майкл Фассбендер, Сэм Нил, Люси Рассел и другие**
Fidelité Productions, Poisson Rouge Pictures, SCOPE Invest
Великобритания — Бельгия — Франция
2007

действие обнимает период с 1900 по 1928 годы) тоже с оглядкой на голливудские мелодрамы 30—40-х и в прямом контакте с ними. Но «Ангел» к кэмпу «8 женщин» отношения не имеет. Его сложная простота, его мнимые кавычки, вроде бы пришпиленные к костюмной мелодраме, побуждают говорить не только о стилизаторском тщании или стилистической смелости Озона, но и о содержательной насыщенности картины.

Пригласив на роли «8 женщин» лучших актрис своей страны, он вписал историю их отношений (в кино и жизни) в детективную интригу о расследовании убийства. Но сюжетом того фильма стал любовный взгляд режиссера и камер на суперженщин, дарование которых — в природной склонности быть актрисами по преимуществу. За это Озон наградил их антуражем и множеством деталей голливудских примадонн. Обратившись к английскому роману о писательнице Энджел, авторе бестселлеров и одной из первых предшественниц теперешних поп-звезд, он сделал чувственное кино о... чувствах. Но взглянул при этом на масскульт «третьим глазом» современного автора.

В начале фильма Озон показал Энджел-девочку, дочку владелицы бакалейной лавки в провинциальном городке с унылой краснокирпичной застройкой, ханжеское издевательство школьной училки над сочинением бедной ученицы, промахнувшейся с реализмом и написавшей о чужой, неведомой ей жизни высших слоев общества. Озон не сразу дает понять, что будущая писательница, вырванная дальновидным лондонским издателем из мрачной среды, сочиняет фуфло. Но парадокс заключается в том, что когда (и довольно скоро) она достигает высшей власти над сердцами своих ущемленных почитательниц, когда по ее роману ставится пьеса, когда мы видим в театре фрагмент вампуки с героиней по имени Аспазия и маманю автора, бакалейщицу, привезенную в Лондон, разодетую не по чину, заснувшую в царской ложе на триумфе дочери, это не меняет нашего расположения к Энджел, писательнице-завоевательнице.

Озона не увлекает ни анализ восхищенного отношения к сочинениям Энджел, ни их разоблачение. В конце концов на всякий скороспелый или выстоянный товар рано или позже найдется ценитель. Даже на авангардную живопись ее партнера, возлюбленного Эсме, ставшего мужем звезды, не познавшего признания при жизни, но скоротавшего свои дни при финансовом вспомоществовании жены. Она, конечно, ненавидела его «уродливые» картины, однако закрывала глаза на свою ненависть — из-за любви к своей любви. И не позволяла себе критиковать то искусство, которое ей не по сердцу и мозгам.

В «Ангеле», впитавшем опыт Кьюкора, Манкиевича, Орсона Уэллса, «Унесенных ветром», «Века невинности» Скорсезе, Озон отказался от звезд, выбрав на главные роли англичанку Ромолу Гараи и ирландца Майкла Фассбендера. Режиссер заявил (без фанаберии французских кинематографистов) о предпочтении британских — безукоризненно готовых к съемкам, имеющих театральный опыт и долгое дыхание актеров — французским. Работы Гараи и Фассбендера, сыгравших литературную поп-звезду и художника-авангардиста-самоубийцу, — это открытие персонального и артистического богатства будущих звезд, прорывающих мелодраматические роли трагедийными нотами, не упуская при этом из виду гротесковой естественности своих персонажей. Невероятное по труднодоступности сочетание. Озон нарушает стереотипы в предъявлении классической парвеню или классического неудачника. Он заинтересован живыми — неоднозначными характерами: конфликтными, обольстительными, дикообразными, одержимыми.

На важную роль своего талисмана, а также в качестве безупречной английской «подкладки» к нахальным повадкам и костюмам плебейки Энджел он позвал Шарлотту Рэмплинг, с которой давно сотрудничает. Теперь он поручил ей сыграть жену издателя Тео (отменный Сэм Нил), тонную интеллектуалку из высшего общества и не слишком счастливую женщину, ставшую зеркалом публичного отношения к «ужасной и прекрасной» женщине (и романистке) Энджел.

Заболев романом Тейлор (вдохновлявшейся при написании «Ангела» Мари Корелли, современницей Оскара Уайльда и любимой писательницей королевы Виктории), который имел в свое время сенсационный успех именно во Франции, Озон написал сценарий по-французски, мечтая о диалогах в духе Уайльда. Этот дух веет, надо признать, в переводе драматурга Мартина Кримпа. Несколько раньше затеей Озона экранизировать этот роман заинтересовался Голливуд, но поставил условием взять своего сценариста и непременно написать хэппи энд. За эти уступки режиссеру обещали спустить сверху звезду на роль Энджел — вариацию Скарлетт, в память о которой Озон (отказавшись от голливудских предложений) одел свою героиню в алое платье и спустил с небес по лестнице... на презентации ее первой книжки.

Нельзя сказать, что идея этого сногсшибательного предприятия возникла у Озона на пустом месте. Кроме упомянутых пристрастий к золотому веку Голливуда, к его актрисам, к его простодушной и загадочной киногении, Озона и прежде занимала тема творческого вдохновения, перескок из воображаемого мира в реальный, о чем он поведал в жидковатом по режиссуре, неглубоком «Бассейне», где писательницей была Рэмплинг. Теперь — не то.

Озон повзрослел настолько, что, не будучи агентом культурного истеблишмента и в отличие от автора романа-первоисточника, совсем не иронизирует над своей героиней, поначалу пугающей своих визави на обеде в доме издателя эксцентричным до хамства поведением, таким образом закрепляя твердость в намерении напечатать первый роман, «не изменив в нем ни запятой». А потом, когда она стала суперзвездой, Озон великодушно упивается невероятной меблировкой, декором купленного на трудовые гонорары поместья под названием «Рай», запускает туда громадных попугаев, осуществляя мечту своей героини переплюнуть канареек Гермионы, жены издателя, на которых Энджел унизительно не дали посмотреть после того злополучного обеда. Озон населяет этот рай дамских грез павлинами, кошечками, а саму героиню — перед встречей высокопоставленных гостей — усаживает за арфу в розовом пеньюаре. Он заставляет полюбить свою героиню и одновременно возмутиться (ее эгоизмом, напором, романами), не разрывая нас, зрителей, на куски. Не смущая нас нашими же клише о добропорядочном вкусе. Не утешая нас нашими же клише о спасительной в любых случаях иронии.

Современный — сквозной — ветерок освежает не сюжет «Ангела». Тут как раз через визуальную и мизансценическую дерзость возникают те озоновы дыры, которые дистанцируют повествовательную ткань картины, снятой в диапазоне от строгого реализма ранней эдвардианской эпохи до гламурного текниколора 50-х. Зато актерское существование (у кого — сентименталистское, у кого — чувственное, у кого — сдержанное или гротесковое) грунтует холст, масть и гамму настоящей — не стилизованной только, не испохабленной и не язвительной — мелодрамы. Как такое возможно? Не знаю. Только, наверное, работая над собой и с отменной командой.

Озон поставил фильм не столько о «мыльной» культуре «кисок и орхидей» (в минуты кризиса муж Энджел говорит своей сестре, наперснице и секретарше романистки, что не будет писать ее кошечек; на крышку его гроба Энджел кладет перо павлина — знак неземной, но ей доступной красоты), сколько рассказал об отношении, понимании этой культуры. И уклонился от двух, по крайней мере, опасностей, подстерегающих всех, кто решается на такой материал. Он не снимал фильм только о взлете и падении поп-иконы как прообразе сериальных кумиров, как роскошную сказку для бедных с их миром грез, роковых обстоятельств, красивой смерти, а точнее, умопомрачительных похорон. Но и не взял себе маску агента высокой культуры, удостоверяющей снобизм, если не презрение к таким сюжетам, технологиям, фактурам.

Достоинство «Ангела» совсем не в том, что режиссер избежал этих крайностей. Весь фильм он продержался на тончайшей дистанции к обеим точкам культурного зрения, порождающим соответствующие контексты и далеко идущие выводы. Озон серьезно (я бы даже сказала, по-германовски скрупулезно) отнесся к культуре бумажных цветов, к материалу для роскошных

портьер, драпировок, к зеркалам, лестницам, полубарочной, полуготической мебели, но сохранил люфт, который позволил сопереживать визуальному буйству чувственно беспощадных героев. И — наблюдать за собой, автором, зрителем, «переживающим» их переживания.

Еще одно ноу-хау Озона состоит в том, что сама, по сути культурологическая, постройка «Ангела» сделана по всем законам масскульта. Это касается не только бесцеремонного в своих сочетаниях, столкновениях предметного мира (декора и костюмов, света и цвета), но и того, как картинно — до не иллюзорного правдоподобия — здесь страдают, играют, умирают, добиваются своего. И как законна поэтому чрезмерная протяженность такой мелодрамы. Иначе говоря, не только арфа, радуга, снегопад, покрывало в розово-красной спальне Энджел или перышко павлина материализуют здесь представления-вкусы автора женских романов, но и дистанцированно-восхищенное отношение к ее авторскому миру авторов «Ангела». А также героини Рэмплинг, интеллектуалки, оценившей к концу фильма не творчество, конечно, но женскую одаренность — сверхпроводимость Энджел.

Озон, концептуально, эстетически раскрепостившись, показал, что жизнь заоблачных экранных героев существует и на уровне прямого высказывания, то есть в стилизации. Но пристроил эту стилизацию в раму. Незряшная задача хотя бы потому, что критерии одновременного существования внутри и за пределами такого материала совершенно стираются. Голливуд облагораживает масскульт, доводя до тошноты чувства и цели персонажей, изначально ни у кого, за исключением пуристов вкуса, тошноты не вызывавшие. Озон же обращается с масскультом как европеец, знакомый с историей кино не только за последние лет двадцать-тридцать. Можно было бы написать, что он создает новый тип «искусства для искусства». И успокоиться. Но так (красиво) написать будет неправильно. Озон создает не собственный мир, как каждый порядочный или плутоватый автор. Он работает в рамках параголливудских стереотипов, усложняя и сами стереотипы, и отношение к ним, и восприятие виденных-перевиденных, позабытых и отброшенных в хлам сокрушительных киногеничных эффектов.

Поэтому у него случился именно роман, а не работа с кичем. Он не вступает с ним в связь, как заслуженный или устаревший агент актуального искусства, видящий в киче противоядие всему «прекрасному», «эстетизированному», а значит, «гламурному». Он возвышает кич до гламура, и только тут начинается его работа с этим самоценным серьезным материалом. Но работает он с ним как ревностный исследователь племени майя, иранской миниатюры или гробницы какого-нибудь Тутанхамона. Так оживает на экране постпостмелодрама.

Озона, к счастью, не затормозила без остатка страсть поупражняться в создании пламенеющего кича поместья «Рай», его ошеломительно беспардонной роскоши. Режиссерскую хрупкую амбициозную душу, озоновую синефильскую чуткость бередит женский безоглядный драйв, а растравляет неодолимая жажда творчества в любом «изводе». Перво-наперво — в жизни. Ценой этой жажды могут быть эгоизм, деньги, слава, смерть, экстравагантность, пресыщенность, прагматизм, вера в себя или неверие. Но плата за такую жажду — неизбежный идеализм и, само собой, убийственно жизнестойкая тяга воображения, без которых ни женский роман не станет бестселлером, ни портреты, пейзажи Эсме, мужа Энджел (написанные в подражание то Ван Гогу, то Лусиану, внуку Зигмунда, Фрейду, в обход «исторической правды времени»), не пойдут с молотка на будущих аукционах.

В романе отношения популярной писательницы с романтическим художником-изгоем были лишены искренних чувств. Богатая романистка покупала бедного живописца. Озон усугубил идеализм прагматичной артистичной Энджел, играющей свою роль с такой самоотдачей, что не привести ее к краху мог только европейский режиссер, не принявший предложения теперешнего Голливуда во имя не утихающей страсти к Голливуду почившему. Озон заставил нас поверить в любовь Энджел к мужу потому, что Ромола Гараи олицетвори-

ла пламенную идею своей героини о том, «что такое любовь». Ее идеализм обеспечил ей доход, поклонниц, мужа, но не застраховал от крушения. В этом — сложность озоновской героини (предшественницы грядущих феминисток), начавшей свою битву за жизнь с высвобождения от условностей эдвардианского общества. Но режиссер, ставящий фильм о двойственной героине, об актрисе, не отступающей от избранной роли, о строительнице своей жизни по законам женского романа, понимает, что феминистки — в реальности, а не в женских романах — не побеждают. Поэтому в финале он возвращает ее в городок детства, провозит мимо заколоченной бакалейной лавки, откуда этот «Ангел» (Энджел) бежала, окрыленная письмом лондонского издателя. Но все это наступит после барочного пира поместья, после сардонических эскапад, после самоубийства мужа, после похоронной речи в церкви, которую Энджел сочинила в романических традициях, далеких от «жизненных отношений», после того, как она узнает о любовнице мужа, об их ребенке, после того, как режиссер приведет ее к этой любовнице (оказавшейся разоренной прежней владелицей поместья «Рай»), одетой по моде золотых 20-х, в то время как Энджел, затянутая в корсет, украшенная боа из страусовых перьев и шляпой, декорированной мертвой птицей, будет смахивать на огородное пугало, но при этом выглядеть изумляюще красивой в своем анахронизме — под стать моделям с фотопортретов начала 1900-х.

Победившая сам масскульт реальность, прошедшая в этом фильме огонь, воду, трубы, цифровую обработку голливудского текниколора, рукотворное тщание (костюмы Энджел шились из тканей соответствующих времен, найденных на блошиных рынках), пронзенная звуками Филиппа Ромби, натеревшего, как паркет, свой саундтрек, который был вдохновлен музыкой Франка Скиннера, писавшего для мелодрам Дугласа Сёрка, — это ответ европейского режиссера на вызов как сегодняшнего масскульта, так и стёба над ним.

Начав с коротких планов детства Энджел в захолустье, отдав дань критическому и визуальному реализму, Озон вместе с художником-постановщиком Катей Вышкоп, художником по костюмам Паскалин Шаванн, оператором Дени Ленуаром пустились возводить реальность своего фильма в пандан воображаемой реальности романистки, живущей и работающей вне каких-либо культурных кодов. А при этом постоянно пересоздающей и обновляющей собственную реальность. Жажда и реализация творческих устремлений становится не только «ее единственным механизмом выживания», но и выталкивает из «Рая» в жизнь.

Уловка этого не коммерческого и не (пост)авангардного кино, этого возвышенного и бесстрашного романа режиссера с кичем, этой турбулентной работы Ромолы Гараи, сыгравшей Энджел от шестнадцати до тридцати пяти лет почти без грима, зато изменяющей по мере взросления героини свой голос (!), в том, что актеры, идеально перевоплотившись, материализовали непривычную — в таких сюжетах — энергию сопереживания персонажам. А режиссерская дистанция, акценты, ракурсы, оптика воссоздали тревожное впечатление «дежа вю», то есть волнующий эффект классических фильмов.

«Ангел», конечно, не «чисто английский фильм», сделанный в духе американца Айвори, разве что зажатый в салонные французские кавычки. Это — эхо дальнего взрыва, унесенное ветром и, казалось, навсегда потухшее. Но в озоновом вызове это эхо звучит во весь голос: с заразительной художественной наглостью.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Базовые модели

«Я киборг, но это нормально» *(Sai bo gu ji man gwen chan a)*
Авторы сценария **Чон Со Гён, Пак Чхан Ук**
Режиссер **Пак Чхан Ук**
Оператор **Чон Чон Хун**
Композитор **Хон Дэ Сон**
В ролях: **Им Су Чон, Чон Чжи Хун, Чхве Хи Чжин и другие**
Moho Film
Республика Корея
2006

Действие фильма «Я киборг, но это нормально» Пак Чхан Ука происходит в основном в психиатрической клинике. Юная сборщица на конвейерной линии Чха Ён Гун вдруг поняла, что она киборг и, естественно, довольно скоро очутилась в психушке. Точнее, она попала туда по причине затянувшейся голодовки. Ибо раз уж она киборг, решила Чха Ён Гун, то не годится ей питаться человеческой пищей, а подзаправиться можно от батареек. Тем более что пища — горячая и даже холодная — может испортить кибернетическое устройство, которое у нее внутри. Попав в клинику, Чха Ён Гун предпочитает общаться не с людьми, а с разными приборами и аппаратами. Среди ее новых «товарищей» особенно внимательным «собеседником» выглядит машина, мечущая банки кока-колы. Неплохо провести время, можно и забравшись в напольные часы, внутрь деревянной коробки, служащей убежищем колесикам и рычажкам, с которыми поболтать по душам — одно удовольствие. Однако вскоре девушка-киборг обретает и поклонника из числа людей — юношу, отправленного лечиться от клептомании. По профессии он электрик и специально для возлюбленной придумывает переходник, который поможет «декодировать» пищевые поступления (рис) в электрическую энергию. На самом деле этот декодер — фальшивка, а его вживление — маленький спектакль, цель которого — спасти девушку от голодных обмороков. Еще у Чха Ён Гун есть бабушка. Она тоже находится в клинике неврозов — из-за сложных отношений с редькой: поскольку бабушке в жизни слишком часто приходилось чистить овощи, в частности редьку, ей стало казаться, что она крыса, которой все время надо что-то грызть.

В кратком пересказе все это, понятное дело, выглядит абсурдом, причем не высшего качества — и вы еще не видели, как бабушку уносит в небо сила натяжения некоей гигантской резинки, вероятно, натянутой на некую гигантскую рогатку. Впрочем, именно этот эпизод и заставил меня полюбить фильм Пак Чхан Ука.

Сначала кажется, что перед нами — сюжетики из недр компьютерной субкультуры, довольно приблизительные по драматургии, напоминающие истории «параллельного кино», когда оно пытается задирать разного рода мейнстримы (будь то кино «папино», или тоталитарное, или коммерческое). Такое здесь сентиментальное в своем нехитром «бунте» сюжетосложение, такое неловкое, потому что придумываются персонажи и перипетии их судеб как бы «от противного и назло», а не для здорового повествования. Поначалу странно было встретиться с подобной драматургией в фильме обладателя «Пальмовой ветви» Пак Чхан Ука. Однако то, что на первый взгляд показалось было безрассудной любительщиной, обернулось на самом деле уходом от клише, ловким избавлением от штампов. Хотя последние и присутствуют на экране, как невидимые врачи психиатрической лечебницы, следящие за своими нестандартно мыслящими пациентами. Но как раз в этом переплетении банальщины с ее хитроумным выворачиванием наизнанку и состоит тайна прелести фильма.

Необязательное, капризное течение сюжета, отчасти эксцентрического, отчасти абсурдного, отчасти сюрреалистического, приводит, в сущности, к вполне логичному эффекту: энергия любви, возникшая в результате совокупления девушки-киборга и клептомана-электрика, вызывает энергетическую аварию. Правда, авария эта разражается где-то за финальными титрами, а мы лишь можем засвидетельствовать ее приближение, судя по тому, как изменились на экране все краски мира. Возможно, это именно та авария, о которой втайне грезила Чха Ён Гун, пока «завтракала», облизывая электроды батарейки. С ее помощью девушка помышляла замахнуться на старушку Землю как обитель множества неприятных людей, вроде тех, которые увезли в психушку ее бабушку и отобрали у той вставную челюсть. Однако этот отодвинутый за рамки фильма финал в духе «воображаемой революции», смутно напоминающий «манифест хиппи» — «Забриски-пойнт» Антониони (с его происходящим в мозгу героини мысленным взрывом буржуазной цивилизации), — скорее всего, лишь плод воспаленного полудетского сознания Чха Ён Гун.

А между тем девушка-киборг не одинока в своем бунтарстве. Весь контингент психушки по-юношески храбро (я бы сказала: как Бибигон — лилипут с сабелькой из известного памфлета К.Чуковского) противостоит реальности, отлично вооруженной знанием о норме, о том, кто как должен себя вести и как не должен. В свете этого здравомыслия любой протест смешон. Собственно, таковым этот протест поначалу и фиксируется в фильме: уставшая бабушка не находит ничего лучшего, как завербоваться в крысы, а ее внучка — в ряды компьютерных человечков. Но все же они настаивают на своем новом, практически добровольно принятом качестве; большинство пациентов клиники выглядят именно такими перебежчиками — из мира, где все детерминировано и где контролируется каждая комбинация действий. Отринув упертую реальность, пациенты перестают волноваться — у них больше нет проблем, они не интересуются ничем, кроме собственной аутентичности. Просто им хочется быть такими, какими они сами себя видят. И в том, что им удалось достичь желанной цели — собственной свободной подлинности, — победа, а не поражение. Они победили свой анархический настрой, в себя же поверив, и в этом их глубокий позитив, а вовсе не драма. Что и подчеркивается одной короткой репликой девушки-киборга: когда старожилы нормального образа жизни пытаются электрошоком навязать Чха Ён Гун чувство реальности и, проверяя его вероятное появление, спрашивают у нее имя президента страны, она бормочет: «Я и раньше не знала, как его зовут...» Ее не касается то, что ее не касается. Это и есть ответ Чха Ён Гун стражам нормальности.

По сути дела, фильм Пак Чхан Ука рассказывает о хиппи нового поколения, новой модификации. Прежние переходили на «траву», эти — на батарейки. Иные из тех были склонны к размышлениям об индивидуальном терроре, но ленились и склонялись к концепции «all you need is love». Мечтательница-киборг тоже плюнула на бесполезную тактику предумышленных коротких замыканий, хотя поначалу просила своего возлюбленного лишить ее беспокоящего чувства сострадания к страждущим. (Дело в том, что он — как клептоман — обладал недюжинными способностями, в том числе умением «воровать» черты характера.) И тогда осталась только любовь — все, что на самом деле и ей, и другим пациентам психушки было нужно.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Без фальши

В Берлинском конкурсе фильмов о недавнем, все еще тревожащем прошлом было куда больше, чем о настоящем. Сегодняшняя действительность если и присутствовала на экране, то исключительно номинально — вне исторического контекста. Ее описывали в категориях изнуряющего экзистенциального безвременья (как в аргентинской ленте «Другой», получившей Гран-при) или изолированной вечности (как в итальянском фильме «В память обо мне»).

«Фальшивомонетчики» ***(Die fälscher)***
Автор сценария и режиссер **Штефан Рузовицки**
Оператор **Бенедикт Нейнфельс**
Художник **Исидор Виммер**
Композитор **Мариус Руланд**
В ролях: **Карл Маркович, Аугуст Диль, Дэвид Штрисов, Мартин Брамбах и другие**
Magnolia Filmproduktion, Aichholzer Filmproduktion
Германия — Австрия
2006

И наоборот — ретрокартины сосредоточивались не столько на частном и локальном существовании, сколько на попытках осмыслить прошлое в масштабе большой истории.

Фестиваль продемонстрировал самые разные методы реконструкции и обдумывания былого — от стерильного «Хорошего немца» Стивена Содерберга, который, скользя по поверхности, стилизует конец второй мировой под классический американский нуар 40-х, до проникновенного «Ангела» Франсуа Озона, пробивающегося сквозь реконструкцию барочно-салонных мелодрам «золотого века» Голливуда к феноменальной подлинности.

От биографии Эдит Пиаф, превращенной в клип и исторический кич, в котором 20-е годы выглядят точно так же, как и 60-е («Жизнь в розовом цвете»), до «Ложного искушения» Роберта Де Ниро, пытающегося погрузиться в эпоху холодной войны с опорой на авторский стиль и долгое дыхание Голливуда 70-х.

За исключением теплокровного фильма Озона, чья чувственность прямо пропорциональна его избыточной условности, эти картины отличались механической работой с материалом. История несправедливо загнана в них в тиски старых стереотипов, которые лишь усугубляются попытками сообщить о ней что-то будоражащее — как в «Хорошем немце» с его еврейской героиней, сдававшей фашистам своих братьев по крови. В результате конкретное прошлое не приближается, а отодвигается в абстрактную даль, в мифологическое гетто, в котором оно теряет актуальность, драматизм, достоверность.

«Фальшивомонетчики», снятые австрийцем Штефаном Рузовицки, выглядели неожиданным, хоть и не абсолютным перпендикуляром к этому консервативному ретро. Фильм основан на реальных событиях — секретной операции «Бернхард», когда на излете второй мировой немцы подделали миллионы британских фунтов с целью запастись твердой валютой и пошатнуть экономику врага. На фальсификацию денег бросили пленных евреев, в основном бывших типографских печатников, граверов, художников. Для их тайной работы изолировали два барака в концлагере — «мастерскую дьявола», как ее называли, обеспечив узников едой и сигаретами, одеждой и отдельными койками, а также одним выходным днем — условиями, немыслимыми в обычных застенках. Но, лишенные выбора, эти узники являлись «мертвецами в отпуске» — расстрел ждал их вне зависимости от того, провалится финансовая диверсия или нет. Работа на фашистов переживалась как невыносимая отсрочка неминуемой смерти.

Главным специалистом по подделке банкнот был назначен гениальный фальшивомонетчик Соломон Сорович, которого еще до войны арестовали из-за контрафактных долларов. Его прототипом является русский еврей Соломон Смолянов, знаменитый довоенный аферист по прозвищу Салли. Заключенный в немецкую тюрьму, он работал на СС в качестве художника, рисуя портреты гестаповцев, а потом был переброшен в концлагерь Заксенхаузен для проведения операции «Бернхард». Сыгранный австрийским актером Карлом Марковичем, он предстает трагическим авантюристом, который, с одной стороны, гибок и способен мимикрировать, обнаруживая талант к жизни даже в самой безвыходной ситуации, а с другой — лишен иллюзий, играя и рискуя только оттого, что ему нечего терять. Отсюда его взрывоопасное спокойствие, выдержка на грани (само)разрушительного бунта.

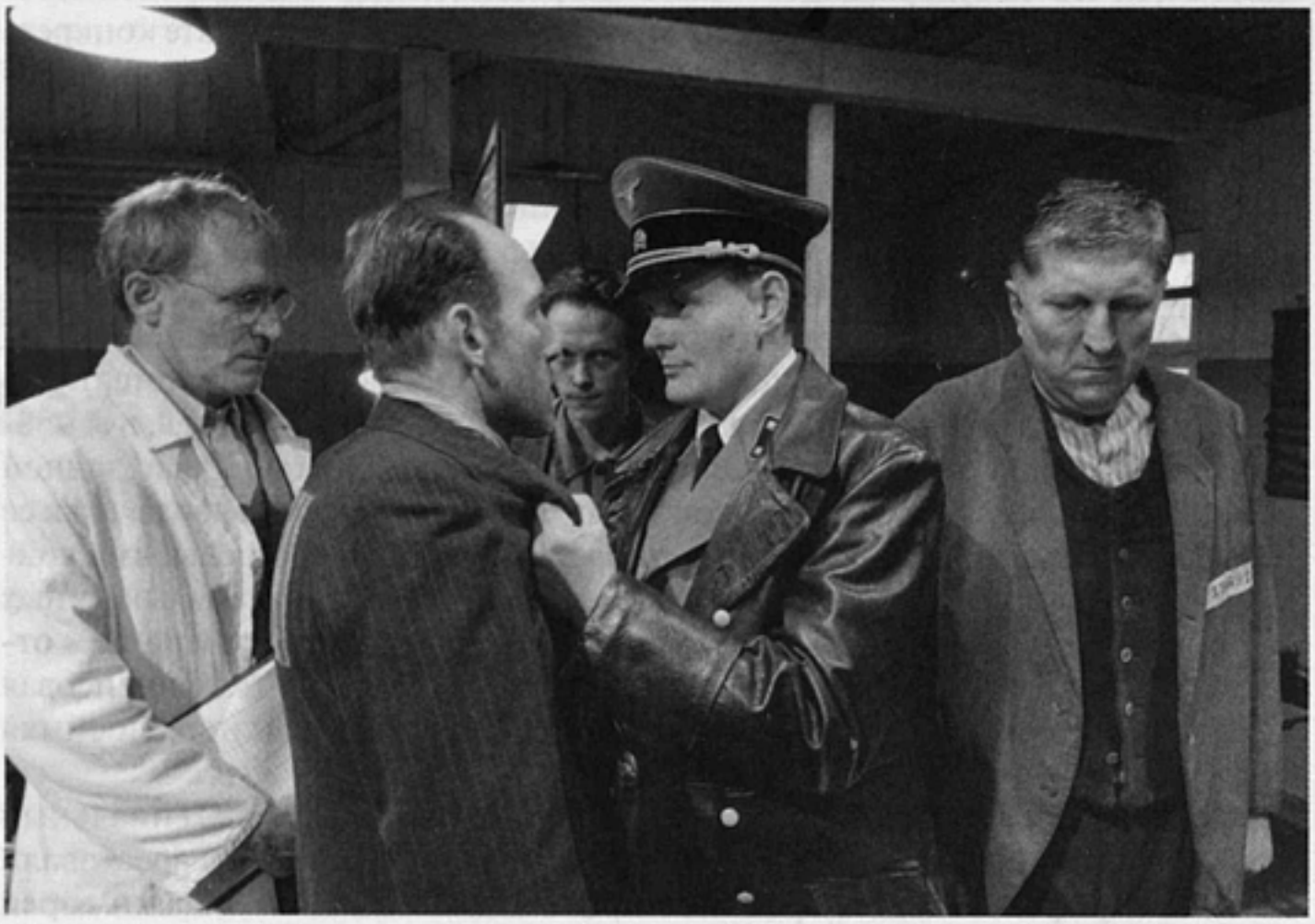
Бесстрашие Соровича основано на отчаянном фатализме и неманерном равнодушии к собственной участи. Похоже, он готов выжить только ради того, чтобы потом осознать тщету, напрасность этого опыта.

Актер Карл Маркович берет на себя колоссальную драматургическую нагрузку, постепенно смещая акцент с внешнего выживания в концлагере, где его герою приходится противостоять и эсэсовцу, держащему всех на прицеле, и напарнику еврею, подстрекающему к саботажу, на внутреннюю драму Соровича, человека одиночного, чересчур индивидуального, но переживающего не столько за себя, сколько за других. И сокрушающегося оттого, что в итоге спасаются не те, кто больше всего хотел жить, а те, кто подобно ему, отказались от надежд.

Маркович — актер с явной и одновременно стертой харизмой, с оголенными и одновременно защищенными нервами, мужественный и в то же время сверхчувствительный. Такая лабильная психофизика позволяет ему эмоционально и неоднозначно отыграть уже не только классическую диалектику отношений между жертвой и палачом, но и более трудный, более патологический конфликт между жертвой и жертвой, вернее, между выжив-

шими и теми, кто погиб. Главными в образе Соровича становятся не столько его интеллектуальная эквилибристика и ум, смекалка и сноровка, позволяющие ему при помощи намеренных сбоев в операции выиграть время, протянув его до окончания войны, сколько терзающее героя чувство вины, стыда и несправедливости, которое он, уцелевший, испытывает перед погибшими. В своем спасении Сорович видит скорее неизбирательную случайность, чем следствие личной воли.

В реальности операция «Бернхард» обросла легендами, которых хватило бы не на один остросюжетный фильм. Достаточно упомянуть про тайну



«Фальшивомонетчики»

австрийского озера Топлитцзее, в котором капитулировавшие немцы утопили оборудование для подделки, ящики с фальшивками, секретные документы, ходили слухи, что там же похоронено золото, награбленное СС, так называемые «сокровища Нибелунгов».

Конечно, эта история очень выигрышна для экрана. Ее заманчиво беллетризировать, превратив концлагерь в клаустрофобический триллер, раздув ключевые факты до масштаба жанровых аттракционов. Режиссера консультировал немецкий еврей Адольф Бюргер, непосредственный участник событий, написавший о них книгу воспоминаний и до сих пор, в свои девяносто лет, свидетельствующий новым поколениям о пережитом им Холокосте. Хотя Бюргер и сетует на то, что картина все-таки не обошлась без голливудского оттенка, стоит сказать, что Рузовицки не соблазнился авантюрностью и эффектностью темы настолько, чтобы превратить ее в чистое зрелище и развлечение. Он умело ударяет по самым чувствительным клавишам сюжета, выжимая из экзистенциальной ситуации, из фундаментального и оголенного противостояния жизни и смерти максимум напряжения. Но сбавляет громкость коллизий при помощи резкого, шершавого изображения, рваного монтажа и — прежде всего — сыроватой, неотшлифованной, как бы спонтанной игре Марковича.

Результат получился не совсем типичным для кино о Холокосте — картина сделана и сыграна так, будто действие ее происходит здесь и сейчас. В этом современном нюансе — кардинальное отличие от множества других фильмов о нацистском геноциде.

«Фальшивомонетчики» сняты на крупных планах, ручной, подвижной камерой. «Кривые» ракурсы напоминают о методах «Догмы». Неэффектные, бедные интерьеры похожи на сцену документального театра. Нисколько не

эстетизированные, они максимально приближены к зрителю. Рузовицки избегает преподнесения безобразного и трагического как возвышенного. Он сохраняет моральное, этическое хладнокровие, не позволяя себе добавлять к неописуемым и непреодолимым страданиям иллюзию катарсиса. Экзистенциальный кошмар выражается не столько канонадами расстрелов, которые ежедневно доносятся до изолированных героев, сколько показом того, как узники играют в пинг-понг, подаренный им для предсмертного досуга, как их заставляют в новогоднюю ночь танцевать друг с другом и, изображая женщин, петь песни в духе «Лили Марлен». Эти подробности «нормы» в аду действуют сильнее, чем сцены смерти и унижений, которых в «Фальшивомонетчиках» — минимум. Лишь в финале, когда героев освобождают союзники, появляется патетичная нота, но ее ослабляет закольцованный с прологом эпилог, в котором Сорович, сломленный и одинокий, не нужный ни себе, ни другим, проматывает фальшивые деньги в казино Монте-Карло.

Давно замечено, что игровое — так называемое художественное — кино про Освенцим никогда не сравнится по силе и воздействию с «простыми» документальными свидетельствами о Трагедии (фотографиями или мемуарами), статистикой жертв, которые каждый раз аннулируют «период реабилитации», сталкивая нас с непознаваемостью и неисчерпаемостью Холокоста, обезоруживая разум, обессиливая чувства, с невозможностью его объяснить и обосновать...

В каком-то смысле кино как искусство изображения является избыточным по отношению к Холокосту, учитывая, что в реальность концлагеря, как свидетельствует венгерский писатель Имре Кертес, переживший Освенцим, не могли поверить даже его непосредственные узники. «Нас тошнило от вони горящего мяса, но мы все же не верили, что все это может быть правдой»[1]. Что уж тогда говорить о восприятии тех, кто узнает о Трагедии из учебников, телепередач и исторических фильмов? Потому, кстати, Имре Кертес ненамеренно фальшивому реализму «Списка Шиндлера» Стивена Спилберга, лишающему его «достоверных воспоминаний о пережитом», предпочитает трагическую и более правдивую сказочность фильма «Жизнь прекрасна» Роберто Бениньи. «Мы с готовностью предавались обнадеживающим мыслям, которые побуждали нас к выживанию», а «именно такой соблазнительной мыслью было для мальчика (героя картины Бениньи. — *Е.Г.*) обещание «настоящего танка»[2].

Конечно, как и лента Спилберга, «Фальшивомонетчики» взывают к памяти и состраданию в обмен на саспенс и сильные эмоции во время просмотра. Но в отличие от цветного финала черно-белого «Списка Шиндлера», с его толпой ликующих людей, безнадежный обрыв пленки в «Фальшивомонетчиках» решительно «опровергает то, что после Освенцима Человек с большой буквы — и вместе с ним идеал гуманизма — мог остаться целым и невредимым»[3].

Сократив историческую и эстетическую дистанцию, Рузовицки добился эффекта присутствия — поразительного для фильма о Холокосте. Ведь эта тема давно и надежно защищена, даже в каком-то смысле табуирована компенсаторными механизмами культуры — гуманитарным знанием, священной памятью и мировой ответственностью за то, чтобы «это никогда не повторилось». Приблизиться к Трагедии без этих терапевтических механизмов, дистанций, мифов, вытесняющих ее из сферы человеческого опыта, невозможно. Тем более неожиданно, что в мейнстримных «Фальшивомонетчиках» иллюзия подобного — неопосредованного — контакта с вроде бы укрощенным прошлым на секунду, но все же возникает.

---

[1] К е р т е с Имре. Язык в изгнании. М., 2004, с. 157.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 155.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Письма без флагов

«Письма с Иводзимы» *(Letters From Iwo Jima)*
По книге Тадамити Курибаяси «Письма главнокомандующего»
Авторы сценария **Айрис Ямасита, Пол Хэггис**
Режиссер **Клинт Иствуд**
Оператор **Том Стерн**
Художники **Генри Бамстед, Джеймс Мураками**
Композиторы **Кайл Иствуд, Майкл Стивенс**
В ролях: **Кэн Ватанабэ, Кадзунари Ниномия, Цуёси Ихара, Сидо Накамура и другие**
Amblin Entertaimen, DreamWorks SKG, Malpaso Productions, Warmer Bros. Pictures
США
2006

«Письма с Иводзимы» дошли до наших экранов без предисловия — фильма «Флаги наших отцов», который выпускают только на DVD. Дело не в коммерции: ни тот, ни другой фильм прокатными чемпионами не станут. Смотреть японскую часть можно, конечно, и в отрыве от американской, но до конца понять остроумие замысла дилогии — вряд ли.

Отражаясь один в другом, эти фильмы задают каверзные вопросы: что такое военно-патриотическое кино в современном его понимании? И как получилось, что Стивен Спилберг, еще недавно создавший эталон жанра в «Спасении рядового Райана», оказался среди продюсеров совершенно нестандартного проекта? Нестандартность в том, что один фильм показывает сражение за вулканический остров площадью восемь квадратных миль в феврале 1945-го глазами американцев, другой целиком снят с точки зрения японцев и даже на японском языке. Это такая же революция в кинодраматургии, какой были в свое время «Расёмон» Акиры Куросавы (событие подано с четырех разных точек зрения) или «Супружеская жизнь» Андре Кайата (бракоразводная история показана глазами мужа, потом — жены). Теперь объектом субъективизации становится не частная история, а История.

Иствуд, будучи старше Спилберга на шестнадцать лет, снял при его поддержке кино, не уступающее по уровню баталистики «Райану», но без соцреализма и раздутых ужасов, с гораздо более тонким балансом между патриотизмом и пацифизмом. Причем даже самым заядлым патриотам не пришло в голову обвинить его в антиамериканизме. То ли харизма позволяет Иствуду то, чего не простили бы другим, то ли с переходом в новый век и с разгоранием ту-

пиковых войн прописные истины прошлого столетия уже не кажутся абсолютными.

«Флаги наших отцов» посвящены механизмам военного пиара. Сюжет — история одной фотографии, сделанной на острове Иводзима, куда высадились тридцать тысяч морских пехотинцев и где в щелях, бункерах и тоннелях окопались двадцать две тысячи японцев, 95 процентов которых не вышли оттуда живыми, многие совершили харакири. Но и американцы понесли в этой кровавой бане с голодным и озверевшим противником (только в первый день атаки погибли две тысячи человек) страшные потери. Среди них — и солдаты, первыми водрузившие на ключевой высоте Сурибаси небольшой звездно-полосатый флажок. Потом фотографом Джо Розенталем было инсценировано фото с флагом значительно большего размера и с шестью другими «героями». Фальшивка оказалась настолько духоподъемной, что тут же принесла ее автору Пулитцеровскую премию, была возведена в ранг патриотической иконы, перепечатывалась на почтовых марках и послужила основой шеститонной скульптуры на Национальном мемориальном кладбище.

Трое из шести «фотомоделей» вскоре погибли, но трое остались в живых, и именно на их послевоенном опыте строится фильм. Несвятая троица ездит по городам и весям Америки под патронажем опытных пиарщиков с пропагандистским шоу, собирающим тысячи людей и миллионные пожертвования правительству на завершение войны. Патриотический экстаз разыгрывается со свойственной масскульту пошлостью: пресловутое фото воспроизводится в скульптурах из папье-маше и даже в виде сливочного мороженого, политого малиновым джемом.

Хотя битва за Иводзиму породила в прошлом целых три фильма, а история индейца Иры, в котором пробудилась совесть, послужила основой песен Джонни Кэша и Боба Дилана, тем не менее в этом сюжете оставались табу и важные умолчания. До тех пор, пока не появилась книга Джеймса Брэдли, сына одного из главных персонажей, которая стала бестселлером и основой фильма. Вся история с фотофальшивкой подозрительно напоминает советские проп-иконы на тему взятия рейхстага. Разоблачительную операцию Иствуда можно было бы назвать «Враки наших отцов»: смысл ее в том, что героев на самом деле не существует, а их делают потом для патриотических нужд.

«Письма с Иводзимы» и подтверждают, и опровергают этот тезис. Видно, как режиссер ищет новую точку для сравнения киномифа и киноправды. Согласно мифу, Иводзиму обороняли фанатики камикадзе, ничуть не ценившие свою жизнь, вставшие в атаку с криком «банзай!», а зажатые в угол, ритуально делавшие себе харакири. Один из таких показан в картине: воплощенный штамп нужен режиссеру, только чтобы от него оттолкнуться. На самом деле никто не хотел умирать, и об этом свидетельствуют положенные в основу картины письма солдат своим матерям и близким.

Мало того, в определенном смысле никто не хотел и убивать. Руководивший обороной генерал Курибаяси (его играет статусный артист Кэн Ватанабэ) был некогда консулом в США, восхищался американской техникой и культурой. Это был рафинированный космополит, учившийся в Гарварде. Но судьба поставила его во главе войска против американцев — в условиях дефицита личного состава, оружия и еды. Он сделал все, что мог, и проиграл с самурайским достоинством. Японскому барону Ниси, дружившему с голливудскими кинозвездами, пришлось защищать остров от врагов, в числе которых оказался его друг продюсер Сай Бартлетт. А взяв в плен молодого американца, его японские сверстники с удивлением обнаружили, что заморские гости совсем не похожи на варваров, как их учили в школе и в армии.

Готовясь к работе над «Флагами», Иствуд сначала не думал ни о какой дилогии. Но все глубже погружаясь в материал, он почувствовал, что один фильм скажет только половину правды. «Ты начинаешь анализировать одну историю — о том, как американцы завоевывали остров, — и вдруг осознаешь,

что анализировать надо и с другой стороны: какова была тактика японцев, что они чувствовали и переживали. Американцев послали на эту битву, чтобы они ее выиграли и вернулись живыми, они знали, что будет трудно, но собирались победить и выжить. В случае японцев — их посылали на верную смерть, и никто не обещал им ничего другого», — говорит Иствуд. В конце концов он понял, что нужно снимать не одну, а две разные картины. В своем почтенном возрасте этот матерый человечище сумел сделать это одновременно, на одной и той же натуре, причем так, что актеры из двух фильмов ни разу не пересеклись и не были представлены друг другу — как это происходит с бойцами воюющих армий.

Мерилом киноправды стал для Клинта Иствуда «гений места». Режиссер дважды посетил легендарный остров, на котором сегодня находятся только военная база и мемориал, — один раз, чтобы получить благословение японского правительства, второй — чтобы снять общую панораму территории. Основные же съемки происходили в Исландии, поскольку разыгрывать битву на Иводзиме оказалось со всех точек зрения немыслимо. «Это мощное, заряженное энергией место, — описывает Клинт Иствуд свои впечатления об острове. — Ты видишь щели и пещеры в земле, в которой японцы за год проложили восемнадцать миль тоннелей. Кажется, ты должен испытывать там клаустрофобию, но, зайдя внутрь, понимаешь, что люди могли здесь долго жить и спасаться: это были просторные комнаты, в которых распространялось ровное тепло от геотермальной активности». Иствуда поразили такие детали, как стоящие в пещерах бутылки с виски, они были распечатаны, но некоторые почти полны. В каком-нибудь другом месте, заметил Иствуд, один турист сказал бы другому: «Смотри, она полная, давай приложимся». Но не здесь. Виски в память о погибших людях — часть ауры Иводзимы.

Впрочем, современные японцы оказались не так уж хорошо осведомлены об этой исторической битве. Молодой артист Кадзунари Ниномия, игравший сержанта Сайго, в мирной жизни пекаря, говорит: «Я знал только название острова, и это всё». Ему вторит Сидо Накамура, играющий лейтенанта Ито: «Мы — поколение, не знавшее войны, и я очень много открыл для себя на этих съемках, понял, какой по-настоящему жуткой была эта битва». Кэн Ватанабэ, чтобы проникнуть в глубь характера своего героя, даже поехал в родной город Курибаяси, в самом сердце Японии, и был поражен, поняв, что никто из местных жителей не помнит героя земляка.

В общем, понадобился Клинт Иствуд. Можно проследить по кинословарям разных лет выпуска, как место и значение этого человека вырастало в истории кинематографа. В 50-е годы он снимался во второразрядных фильмах и сериалах. Именно этот статус помог ему получить в середине 60-х роли в ставшей культовой трилогии Серджо Леоне. В то время классический вестерн терял свои позиции и превращался в осколок прошлого вместе с последним из могикан Джоном Уэйном, воспевавшим вьетнамскую войну. Иствуд занял совершенно новую нишу и начал разрабатывать золотую жилу постмодернистского вестерна и в итоге пришел к классическому «Непрощенному».

Ступив в конце концов на территорию военного фильма, семидесятишестилетний ветеран доказал, что его не зря называют современным Джоном Фордом. Рядом с ним такие, как Ридли Скотт, Сэм Мендес и прочие, кто пытается снискать лавры кинобаталиста, годятся только в ученики-практиканты — не говоря уже о наших отечественных кандидатах в мастера жанра. Фильм Иствуда снят по-мужски, без пафоса, в чрезвычайно благородной цветовой гамме и с минимальным использованием компьютера. Не грандиозные массовки и классическая мощь впечатляют больше всего, а душа человека, сделавшего картину в том возрасте, когда обычно режиссеры выдают полную фигню, боясь, что если они перестанут снимать, то тут же вымрут. Иствуду бояться нечего.

В «Письмах» Иствуд не «просвещает», не «пересматривает итоги» войны,

не героизирует солдат императора-солнца. Он просто открывает за узкоглазыми лицами и воинственными выкриками чувства очень молодых людей, которым ведомы и страх, и боль, и дружеская преданность, и нежные чувства. Вопрос, почему понадобился бывший ковбой, чтобы разбудить и заставить заговорить японский «гений места», надо, вероятно, адресовать высшим силам. А более земные могли бы прояснить, почему «Флаги наших отцов» так и не дошли в России до кинопроката.

АНТОН ДОЛИН

По сю сторону удовольствия

По какому-то странному негласному правилу, сходному с «законом бутерброда», лидер зрительских симпатий редко получает какой-либо фестивальный приз. Хотя и определить такого лидера не всегда просто — ведь мнение зрителей учитывается далеко не на каждом фестивале.

На Берлинале-2007 таким лидером симпатий стал интернациональный проект бельгийца Сэма Гарбарски — полюбившийся многим критикам, зрителям и профессионалам фильм безвестного режиссера, встреченный оглушительными овациями. Редкий эксперт отказал себе в удовольствии посулить «Ирине Палм» все возможные награды, и редкий гость Берлинале не посетовал после объявления лауреатов: как они могли пропустить такое роскошное кино! Случилось нечто необъяснимое и чудесное: докучливую плюралистичность современного кинопроцесса попрал фильм, неожиданным образом доставивший удовольствие всем.

Рад этому был, впрочем, не каждый. Радикальные (в основном предпочитавшие политическое кино с документальным подтекстом) критики заклеймили «Ирину Палм» как crowd pleaser'a, а потом с ними согласилось жюри. Однако сам факт полученного удовольствия никто не отрицал. Осталось лишь понять, как господину Гарбарски удалось нена-

«Ирина Палм» *(Irina Palm)*
Авторы сценария **Филипп Бласбанд, Сэм Гарбарски, Мартин Херрон**
Режиссер **Сэм Гарбарски**
Оператор **Кристоф Бокарн**
Художник **Вероника Сакре**
В ролях: **Марианна Фэйтфулл, Мики Манойлович, Дорка Груллус, Кевин Бишоп и другие**
Entre Chien et Loup, Ipso Facto, Les Films du Plat Pays, Liaison Cinématographique, Pallas Film, Samsa Film S.a.r.l.
Бельгия — Люксембург — Великобритания — Германия — Франция
2007

роком решить (пусть даже в лабораторно-фестивальных обстоятельствах) ребус, над которым не первое десятилетие бьются лучшие голливудские продюсеры.

На первый взгляд выбранный им рецепт успеха прост и привычен: зацепить зрителя на крючок милости к падшим. В данном случае к заурядной пенсионерке из предместий Лондона, которая ради спасения тяжело больного внука поступает на службу в секс-индустрию. Социальная проблематика (в фильме констатируется, что у представителей рабочего класса нет средств на спасение собственных жизней) удачно рифмуется с вечнозеленой темой женской эмансипации. Будто в подтверждение заявленного картиной права немолодых женщин на то, чтобы получать сексуальное удовлетворение и доставлять его другим, над берлинской Унтер ден Линден во время фестиваля висели огромные рекламные щиты какой-то косметической компании с портретами обнаженных красоток за шестьдесят.

Однако насколько эта тематика имеет отношение к фильму Гарбарски и насколько падшими уместно считать его героев? Вот, к примеру, в ретродраме «Вера Дрейк» обсуждались куда более актуальные вопросы — ведь запрет на аборты до сих пор существует во многих странах. А действие «Ирины Палм» отнесено к нашим дням, и героине-«революционерке» ничто не угрожает. Ее сексуальное и профессиональное самоопределение — ее дело. Лишь бы сын не обижался, что мать отдалась непочтенному ремеслу, а так — иди, работай в «Сохо» на здоровье. Впору усомниться, стоит ли вообще проводить «Ирину Палм» по ведомству социальных мелодрам, неизменно востребованных на международных фестивалях.

Подозрительно уже название, звучащее псевдодокументально. На самом деле никакой Ирины Палм не существует — это всего лишь «творческий» псевдоним героини по имени Мэгги. Кстати, ее фамилия зрителю не сообщается за ненадобностью: история-то вымышленная. Если приглядеться к картине Гарбарски, становится очевидно: разного рода фикшн в ней торжествует над нон-фикшном. Это, видимо, и доставило удовольствие зрителям, но вместе с тем насторожило строгое жюри. Ситуация, в которой ребенок может быть спасен в единственной клинике мира, находящейся на другом краю света, в Австралии, подчеркнуто условна, даже сказочна, как и то, что деньги на лечение способна достать лишь бабушка, моментально становящаяся звездой индустрии платных сексуальных услуг. Пришельцем из мифической вселенной кажется содержатель секс-клуба Микки, сыгранный фактурным героем раннего Кустурицы — Мики Манойловичем (Франсуа Озон уже использовал этот прием, сняв артиста в роли сказочного людоеда-лесника в «Криминальных любовниках»). Да и сама Мэгги — героиня поп-сказки о любви девушки в кожаной куртке и короля рок-н-ролла Мика Джаггера: ведь ее роль играет легенда шоу-бизнеса Марианна Фэйтфулл.

Она олицетворяет зазор между реальностью и фантазией, сознательно акцентируемый режиссером. Чисто внешне шестидесятилетняя Фэйтфулл дозрела до возрастных ролей, а в виртуальном виде — как икона 1960-х и культовая певица — она не подвержена признакам старения. Практически одновременно с премьерой «Ирины Палм» началось большое мировое турне Фэйтфулл, рождавшее неизбежную в подобных случаях идиосинкразию, дополнительно подчеркнутую неоднородным возрастным составом публики, — давно известный репертуар юной бунтарки, спетый все тем же, легко узнаваемым голосом, сочетался с почтенным обликом стареющей звезды. Музыкальная карьера Фэйтфулл на протяжении нескольких десятилетий была более или менее непрерывной, чего не скажешь о ее жизни в кино. Фэйтфулл-певица для своих поклонников осталась прежней, а пропасть между буйной «девушкой на мотоцикле», затянутым в кожу секс-символом 1968 года из одноименного фильма, и пожилой леди с мудрой улыбкой на губах сегодня непреодолима.

Но разве она больше, чем расстояние между затюканной вдовой-пенсионеркой, для которой единственное развлечение — поход в ближайший супермаркет за хлебом и молоком, и королевой hand job (дословно: «ручной рабо-

ты», в русском языке цензурного аналога и не найдешь) с красивым «славянским» именем Ирина? Королевой, скрытой от клиентов фанерной перегородкой с единственной круглой дыркой на уровне ниже пояса. Там, за стеной, она существует на самом продуктивном эротическом поле из возможных — поле фантазии (чему не мешает сугубо прагматический характер деятельности). Там она по-прежнему неувядающая красотка, не забывшая, что происходит из рода самого Леопольда Захер-Мазоха. Кстати, Фэйтфулл не только снималась в эротических фильмах, но и первой произнесла с экрана в 1967-м слово «fuck». С тех пор много воды утекло, и она перешла в возрастную категорию королев-матерей. Вот и в недавней «Марии Антуанетте» Софии Копполы сыграла Марию Терезию — а когда-то была Офелией! И в фильме своего друга Патриса Шеро «Интимность» Фэйтфулл на интимную роль претендовать не пыталась, а в «Его брате» того же режиссера осталась за кадром, ограничившись душераздирающей отходной молитвой-песней по главному герою. Тут же, у Гарбарски, как положено в сказке, будто по мановению волшебной палочки (избежим скабрезных намеков), превратилась в объект желания. Пусть смутный, ибо невидимый, но — объект.

Действие фильма разворачивается на пространстве, отделяющем реальную Марианну — Мэгги (кстати, Фэйтфулл и сама любящая бабушка двух внуков) от звезды, будь то певица или Ирина Палм. Интрига — дистанция от факта до вымысла. Однако смысл фильма скрыт в иной оппозиции — во взаимоотношениях Мэгги с ее клиентами. Физиологическое удовлетворение мужчин, стоящих в очереди на прием к Ирине Палм, подобно бартовскому «удовольствию от текста», которое на просмотре испытывает зритель. Сама Мэгги — сродни автору фильма, не чуждому возвышающему обману и испытывающему удовольствие иного рода. Артистическая востребованность и признание, оплачиваемое дензнаками, становятся для героини сверхзадачей, уже не связанной с благородной целью. Поэтому (а не во имя формального хэппи энда) она возвращается в салон эротических услуг как домой, даже после того, как внук отправляется на операцию за океан. «Ирина Палм» — не агитка в защиту прав пожилых малоимущих женщин и не исследование британской секс-индустрии. Это кино о производстве и потреблении виртуальной реальности.

Может, перед нами пародия, демонстративное занижение традиционной миссии искусства? Не скандально ли сравнивать эстетов, смакующих визуальные образы, с мужиками, зашедшими в секс-шоп «разрядиться» за пару монет? Да нет, Гарбарски не шутит и не издевается. Он просто сражается за качество, давно забытое современным кинематографом: за честность. Честности ради следует признать: даже эстеты ходят в кино, чтобы в первую очередь словить кайф, а не духовно обогатиться. Сырой, необработанной реальности, профанирующей оргазм/катарсис, им не нужно. Так что удовольствие, доставленное «Ириной Палм», в сотни раз честнее утешительной сглаженности Голливуда или мнимой бескомпромиссности художественно обработанного арт-кино.

Собственно, почему? У сладкой конфеты — горькая начинка, и послевкусие соответствующее. Развеселив публику или растрогав ее, Гарбарски не отменил реальность, оставшуюся за рамками уютной фабулы фильма. Неизвестно, простит ли сын мать, освоившую постыдную профессию. Гарантий выздоровления внука тоже нет: финал фильма, по сути, открыт. Он лишь кажется счастливым. Испытанное публикой удовольствие бесспорно, но кратковременно и не абсолютно — как победа, которой добилась Мэгги. Экран гаснет, идут титры, зритель покидает зал и, выходя к свету, решает сам, какой образ задержать в памяти: усталую, растерянную и одинокую старуху с неясным будущим — или полногрудую обольстительную блондинку Ирину, которой не существовало не только в реальности, но даже и в кино.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Жизнь как смертельная болезнь

«Свидетели» не получили в Берлине никаких наград, но это был один из фильмов фестиваля, которые не забываются на следующий день. В нем занятно даже то, что не получилось, и привлекательна сама попытка честно коснуться тем, которыми кинематограф предпочитает спекулировать. Или вовсе их не замечает. Действие происходит в середине 80-х, а двадцать лет — минимальный срок, чтобы эпоха превратилась в новейшее «ретро». Андре Тешине очень точен в воссоздании костюмов, антуража, музыкального фона и характерной цветовой гаммы того времени, но прежде всего режиссера интересует эволюция нравов.

В центре картины — двадцатилетний Маню (Йохан Либеро), который приезжает в Париж из провинции и вместе с сестрой Жюли (Жюли Депардье) снимает комнату в грязноватом, похожем скорее на бордель отельчике. Жюли делает карьеру оперной певицы, Маню болтается по местам скопления геев и попадает под крыло немолодого врача Адриена (Мишель Блан), который влюблен в парня, но тот ускользает от сексуальной близости, оставляя отношения платоническими и лишь сильнее разжигая желание своего поклонника.

Адриен дружит с полицейским Мехди (Сами Буаджила) и его женой Сарой (Эммануэль Беар), детской писательницей. Он — типичный мачо (к тому же арабского происхождения), она — типичная эмансипе эпохи сексуальной революции, тяготится маленьким ребенком, которого неизвестно зачем родила, и пытается самоутвердиться в своей писанине — впрочем, без всякого вдохновения. Пару удерживает от разрыва главным образом секс, а в общем, это один из тех свободных

«Свидетели» *(Les témoins)*
Авторы сценария **Лоран Гийо, Андре Тешине, Вивиан Зинг**
Режиссер **Андре Тешине**
Оператор **Жюльен Хирш**
Художник **Мишель Аббе-Ваннье**
Композитор **Филипп Сард**
В ролях: **Йохан Либеро, Мишель Блан, Эммануэль Беар, Сами Буаджила, Жюли Депардье и другие**
SBS Films, France2 Cinéma, Canal+, TPS Star
Франция
2007

союзов, которые возникли во Франции как альтернатива буржуазному браку. Хотя сегодня форма гражданского брака сохранилась, но она уже не столь свободна от обязательств, поэтому отношения Мехди и Сары выглядят почти комическим анахронизмом.

Адриен знакомит Маню со своими друзьями. Все четверо совершают поездку по Средиземному морю. Мехди спасает тонущего Маню, делая ему искусственное дыхание «рот в рот», что неожиданно пробуждает в нем гомоэротические импульсы. Между полисменом и мальчишкой разгорается страстный роман. Эта часть фильма называется «Лето-84. Счастливые дни» и по жанру больше всего напоминает водевиль или современную комедию положений.

После первого шока (когда Мехди обнаруживает свою бисексуальность) наступает второй: Маню оказывается болен новой болезнью, только что получившей название СПИД. Комедия резко меняет курс в направлении драмы. Вторая часть фильма называется «Война»: ее протагонистом выступает Адриен, который теперь курирует медицинскую программу борьбы с новым недугом. Мехди и Сара с трепетом ждут результатов своих анализов на ВИЧ-инфекцию: к счастью, они оказываются здоровы. Маню умирает в муках, как бы завещая кругу своих друзей быть более разборчивыми в связях. Но после первого испуга все возвращается на круги своя: в финальной части «Лето возвращается» мы видим, как Адриен клеит очередного юного партнера. Риск придает сексуальной близости новую остроту, а сознание того, что ты стал свидетелем смерти своих близких, но сам выжил, придает каждому моменту существования дополнительную ценность. Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем, продолжается.

Андре Тешине — последователь «новой волны», Франсуа Трюффо и традиции французского психологического романа нравов. Он «унаследовал» актрис Трюффо — сначала Жанну Моро, потом Катрин Денёв, которая сыграла у него свои лучшие зрелые роли, в частности, профессоршу-лесбиянку в «Ворах». Тешине испытывает слабость к заблудшим существам и неизлечимым душевным травмам. Он считается мастером женских образов, и соотечественницы-актрисы хотят работать с ним, видя в нем наиболее тонкого и культурного представителя национальной школы. В отличие от Трюффо, влюблявшегося в своих исполнительниц физической любовью, Тешине становится для них «братом». Во многих его фильмах явно или подспудно разрабатывается тема однополой любви.

Изданный в 1987 году (вскоре после того, когда разыгрываются события «Свидетелей») «Словарь французского кино» выносит режиссеру суровый приговор: «Тешине прекрасно руководит игрой актрис (Жанна Моро, Изабель Аджани, Изабель Юппер, Катрин Денёв), оставаясь скорее человеком вкуса и культуры, чем творцом». Впрочем, там же отмечается, что в некоторых других его («невзрачных») фильмах, иногда снятых для телевидения, лишенных блеска звезд, искусственных эффектов и литературной подоплеки, неожиданно обнажаются подлинные эмоции. Так, в «Диких зарослях» кризис сексуальной идентичности настигнет лирического героя Тешине в бытность его в коллеже в разгар алжирского кризиса, разделившего общество на сторонников и воинственных противников независимости бывшей колонии. В этом фильме Тешине открыл в себе дар социолога и публициста, озабоченного проблемой не только сексуальной, но и расовой, и идеологической нетерпимости. «Свидетели» — попытка соединить «двух Тешине» — «мужского» и «женского», социолога и лирика. Попытка полуудачная, причем ошибки коренятся в обеих составляющих этого коктейля. При точном воспроизведении атмосферы времени (расцвет площади Пигаль, облавы на проституток и наркоманов) режиссер не позаботился о более убедительном житейском наполнении самой драматургической конструкции. Что, к примеру, объединило таких разных людей, как врач-вирусолог, полицейский и писательница? Вопрос, который был бы неуместен в водевиле, напрашивается, когда речь идет о драме.

Роль Эмманюэль Беар (уже создавшей прекрасные образы в фильмах Тешине) на сей раз грешит явной искусственностью. Выкрашенная в блондинку, она кажется грубоватой и, пожалуй, староватой для своей героини — даже несмотря на то, что при каждом удобном случае и даже без оного обнажается, демонстрируя образцовую фигуру. Отвратительная мать, она заглушает вопли заброшенного малютки стуком печатной машинки, так и не в состоянии написать что-то путное. Трудно поверить, что, столкнувшись с драмой Маню, она наконец обретает сюжет, достойный большой писательницы.

Еще хуже получилась роль у Жюли Депардье. Она выглядит лишней в структуре фильма, и только в финале мы понимаем ее функцию. Жюли выходит на сцену, чтобы красивой оперной арией оплакать уход Маню. Аналогичный прием Тешине уже использовал в «Ворах» с гораздо большим успехом. На сей раз ничего, кроме выспренности, эта сцена не несет.

Пафос оплакивания жертв сексуальной свободы во второй половине фильма начинает обгонять сюжет, и это в значительной степени разрушает структуру «ретро», для которого идеальным всегда остается сочетание иронии и ностальгии.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Черный винтаж

«Хороший немец» ***(The Good German)***

По роману Джозефа Кэнона

Автор сценария **Пол Аттанасио**

Режиссер и оператор **Стивен Содерберг**

Художник **Филип Мессина**

Композитор **Томас Ньюмен**

В ролях: **Джордж Клуни, Кейт Бланшетт, Тоби Макгуайр, Кристиан Оливер, Равиль Исианов, Джек Томпсон и другие**

Sunset-Gowers Studios, Warner Bros. Pictures, Section Eight, Virtual Studios

США

2006

Черно-белая заставка компании Warner Bros., открывающая фильм Стивена Содерберга «Хороший немец», смотрится символично. Именно под этой студийной маркой когда-то выходили «Касабланка» Майкла Кёртица и «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона. Первый фильм откровенно цитируется в финале «Хорошего немца». Второй, открывший дорогу для жанра film noir, не цитируется, но важен своей жанровой идентификацией. «Хороший немец» ориентирован на черный фильм, каким его знают во всем мире. Именно этот жанр ответствен за сложившийся иконологический слой фильма.

Действие «Хорошего немца» развивается в 1945 году. Это время, когда нуар уже пустил свои корни в hard-boiled детективах Дэшила Хэммета (автора «Мальтийского сокола»), романах Джеймса Кейна (автора «Двойной страховки»), когда в фильмах Джона Хьюстона («Мальтийский сокол»), Билли Уайлдера

(«Двойная страховка»), Фрица Ланга («Женщина в окне») начали активно формироваться его жанровые структуры в кино. Образ частного сыщика или, точнее сказать, «героя с субъективной точкой зрения» (private eye hero), ибо за расследования преступления в нуарах берутся не только частные сыщики[1], уже был найден как один из архетипических персонажей жанра благодаря Хамфри Богарту, сыгравшему в том же «Мальтийском соколе». Были также открыты и другие ключевые для жанра фигуры, вроде femme fatale — роковой соблазнительницы,.вовлекающей мужчину в круговорот обмана, толкающей на путь преступления, разрушающей его мужскую силу и тем самым приближающей и себя, и героя к неизбежной деструкции. Наличие подобного женского персонажа формирует важную функцию нуара: жанр репрезентирует мужское желание и идентичность, ибо выполнением преступного задания, определяемого женщиной-соблазнительницей, герой испытывает себя на мужскую состоятельность. Благодаря данной функции нуар иногда определяют и как вид «мужской мелодрамы», и как «женский триллер» — в зависимости от расстановки героев.

Но, несмотря на то что нуар — вслед за мелодрамой — показывает экстремальный эмоциональный опыт, игру судьбы, случайные совпадения, а вслед за триллером часто достигает невероятного саспенса, его актуальное содержание все же находится в иной плоскости. Жанр прежде всего ищет визуальное воплощение психической реальности. Он хоть и апеллирует к урбанистическому социальному контексту 40-х годов, но все равно остается скорее фантазией, своеобразным сновидением, и мизансцены его фантазий демонстрируют условность социального бытия. На создание эффекта фантазии работает и закадровый голос героя-рассказчика, как будто бы извлекающего свою историю из недр прошлого. И так как рассказчиком является мужчина, образ женщины в нуаре — также в большей степени мужская фантазия, чем реальность. На усиление эффекта фантазии работают и формальные элементы: использование флэшбэков, неожиданное изменение точек зрения, особенный стиль съемки широкоугольным объективом, конфликт света и тени, яркость освещения, превращающего день в ночь, визуальные искажения. Визуальная сторона нуаров настолько яркая, самодовлеющая и узнаваемая, что это позволяет ряду современных теоретиков кино именовать его не столько жанром, сколько стилем. Это не лишено смысла, во всяком случае, применительно к так называемым неонуарам — направлению в современном кино, использующему формальные приемы черного фильма в рамках других жанров, как, например, это сделано в фантастической ленте Ридли Скотта «Бегущий по лезвию бритвы», сюрреалистическом триллере Брайана Де Пальмы «Роковая женщина» или экранизации комиксов Фрэнка Миллера «Город грехов».

«Хороший немец» — одновременно и образцовый пример винтажного кино, вызывающего из прошлого старинную технику производства, и типичный неонуар. С одной стороны, выступая оператором картины, Стивен Содерберг[2] буквально реанимировал архаичный способ съемки нуаров: в его фильме есть контрастное черно-белое изображение, съемка широкофокусными линзами, какие применялись в 40-е годы, яркое освещение лампами накаливания, архаичный способ записи звука с помощью микрофонов, подвешенных над головами актеров. С другой стороны, режиссер заметно откорректировал структурные и тематические элементы нуара и тем самым изменил матрицу жанра.

Начинается «Хороший немец», как военный фильм, развивается, как нуар, и завершается цитатой из «Касабланки» — образцовой мелодрамы. Американский журналист Джейкоб Гейсмер (Джордж Клуни) приезжает в июле

---

[1] В жанровой теории нуар принято разделять на две основные группы: фильмы-расследования с детективной структурой и фильмы-ловушки с роковыми соблазнительницами, втягивающими мужчин в свои махинации. Иногда эти две модели соединяются.

[2] В титрах он фигурирует под именем Питер Эндрюс.

1945 года в Берлин на Потсдамскую конференцию. Он сам вызвался ехать в Германию, так как именно здесь живет женщина, с которой он работал вместе до войны и в которую до сих пор влюблен. Женщину зовут Лена Брандт (Кейт Бланшетт). Она жена считающегося погибшим математика Эмиля Брандта (Кристиан Оливер), который работал секретарем у создателя оружия V-2 Франца Беттмена. Американцы, равно как и русские, подозревают, что Эмиль Брандт жив, и пытаются вычислить Лену, чтобы выяснить его местонахождение. Брандт — единственный, кто вел дневники, работая на секретном заводе по производству оружия, и может засвидетельствовать использование рабского труда евреев, унесшего тысячи жизней. К тому же американцы готовятся к войне с русскими, и им остро нужны интеллектуальные силы для производства оружия массового поражения.

Лена, действительно, единственная, кому известно, где прячется Брандт. Она не спешит раскрыть секрет и даже убивает своего любовника — американского шофера Талли (Тоби Макгуайр), неосторожно пообещавшего русским помочь найти Брандта взамен на выездные документы для Лены. Однако судьба мужа волнует Лену меньше, чем собственная. Она боится своего прошлого, хочет уехать из Берлина и обещает ради визы привести Брандта союзникам. В то же время Гейсмер берется расследовать таинственное убийство своего шофера. Он выясняет местонахождение Брандта, истинного создателя V-2, и ради Лены пытается помочь ему добраться до союзников. Но по дороге ученого убивают. Получив для Лены визу, Гейсмер везет ее в аэропорт, но так и не улетает с ней. Возле самолета Лена рассказывает ему правду о своем прошлом: она, немецкая еврейка, сумела выжить благодаря тому, чему научил ее до войны он, газетчик Гейсмер. Она вела собственные «журналистские» расследования, вычисляя оставшихся в Берлине евреев и выдавая их гестапо. Лена садится в самолет, а ошеломленный Гейсмер остается в Берлине. Он медленно идет по летному полю, как когда-то по нему шел Рико из «Касабланки».

Что же внес в жанровую структуру нуара Содерберг? Начнем с того, что обязательное для нуара право на «голос за кадром» здесь получают не один, а три персонажа: главный герой — иностранный корреспондент Гейсмер, его водитель и соперник в любви Талли и роковая женщина Лена Брандт. Классический нуар не позволял женщинам высказывать свою точку зрения, оставляя эту прерогативу женской «готической мелодраме» вроде «Ребекки». Содерберг, создавая свое винтажное произведение, берет на вооружение все, что можно взять из эпохи 40-х, включая не только нуар, но и послевоенную хронику, которая не просто создает фон, но во многом отвечает за ощущение фатализма и отчуждения, кстати, также важное для нуара.

Берлинские руины июля 1945-го демонстрируются в фильме частыми панорамами, подчеркивая бесчеловечность заданной эпохи и катастрофизм ситуации. В том, что Лена мечтает вырваться из разрушенного Берлина, нет ничего удивительного. В такой разрухе нет места для человека. Декор «грандиозной нечеловеческой» архитектуры, создающий эффект клаустрофобического пространства, был отмечен в зрелых нуарах ведущим исследователем жанра Марком Верне. Такой же эффект клаустрофобии создавал, к примеру, «Третий человек» Кэрола Рида, на который Содерберг также очевидно ориентировался[3]. Подчеркивая через архитектуру тотальный германский коллапс, Содерберг как будто бы ищет оправдание для поступков своей «главной преступницы» — роковой женщины, готовой на все ради собственного выживания и вынуждающей мужчин работать на себя. В том, как ледяная героиня Кейт Бланшетт помогает супругу прятаться на одной из станций метро, открывается не столько личный подвиг, сколько тонкий, расчетливый план собственного спасения: мужчина, знающий так много, как Брандт, может

[3] Действие шедевра Рида проходило в разрушенной Вене, разделенной на разные секторы, как и послевоенный Берлин, и главный герой также мечтал вывезти из города бывшую возлюбленную человека, сделавшего состояние на торговле фальшивыми медикаментами.

пригодиться, это — оставленный до случая козырь. Роковые красотки нуара всегда жаждали свободы и денег (как ее непременного базиса). Война изменила правила игры, заставив роковую женщину сражаться за собственную жизнь.

Рожденный в военное время, нуар никогда непосредственно не отзывался на войну. Но он как будто бы чувствовал настроение эпохи с ее запахом смерти, аморальностью и детерминизмом. В основе философии этого жанра лежит идея предопределенности. Причем предопределенность эта основывается не на маленькой случайности, порождающей большое зло, а на особом внутреннем состоянии всей системы, как будто бы настроенной, обреченной на коллапс. В нуаре планы героев идут вкось, непредвиденные предательства разрушают надежду, общую атмосферу пронизывают обман, коррупция, психопатология и беспричинная жестокость. Нуар говорит об обществе, а не об отдельном преступнике, и это общество, как правило, не в состоянии привести отдельного преступника к правосудию.

Кто может в нуаре привести преступника к наказанию, так это герой — маргинальный протагонист, не состоящий на службе у институции правосудия, следующий собственному кодексу чести и ведущий свою игру не на жизнь, а на смерть. Традиция Хэммета и Чандлера вывела на передний план человека по ту сторону закона, который умел делать так, что преступник сам разрушал себя, признаваясь в своих преступлениях. Подобного героя в нуарах играл Хамфри Богарт — циничный одиночка, ведущий партию не только с противниками, но и с судьбой. Джордж Клуни только внешне похож на Богарта, внутренне он совершенно чужд его героям. К тому же сценаристы фильма не наделили его персонаж хотя бы парой-тройкой ярких, запоминающихся реплик. Даже Рик из «Касабланки» — сентименталист под маской циника — слишком героический тип, для того чтобы стать ориентиром для образа Гейсмера. Корреспондент в исполнении Клуни не героичен вовсе. Он сентименталист без всякой маски, что объясняет его первоначальное желание вновь приехать в Берлин после стольких лет и дальнейшую тщательную попытку помочь Лене спасти нациста Брандта, несмотря на то, что тем самым он втягивается в преступление. В отличие от героев Богарта, герой Клуни не готов, да и не умеет наказывать. Он изначально в ловушке у собственных чувств, но вот парадокс: в этом неумении карать любимую женщину заключается его подлинная сила.

В своем фильме Содерберг рисует образ мира глубоко катастрофичный, загадочный в своем зле, неожиданный в своей жестокости. Здесь, чтобы противостоять натиску коммунистов, американцы готовы сотрудничать с бывшими нацистами, равно как и русские готовы предать свои идеалы ради того, чтобы ответить Западу. Аморализму большой политики может противостоять только герой, не лишенный правды человеческих чувств. И этот гуманизм, отчуждающий героя от всего остального мира, сошедшего с ума на взаимной вражде и насилии, становится его главным оружием. Будучи последовательным в своих чувствах, Гейсмер настаивает на правде и вынуждает-таки Лену признаться в злодеяниях. Даже несмотря на то, что эта правда невольно делает его причастным к преступлению и обрекает на одиночество.

МЫ ЭТОГО ДОСТОЙНЫ

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Фюрер красоты

Да и я, грешная, конечно, развлекаюсь порой, на это глядя. Подмечаю разные смешные штучки. Например, два главных женских образа в мире рекламы.

Первый: домохозяйка, мамочка-женушка, в кофточке такой серенькой вроде голубенькой, с выглядывающей в вырезе беленькой маечкой. Волосы русые, стянуты в хвостик чаще всего. Личико приятное, невыразительное, с меленькими чертами, озабоченное. Фигурирует в рекламе моющих средств, растительного масла, йогуртов, супов и макарон.

Второй: одинокая дама с роскошными формами, черты лица крупные, размалеванные, волосы длинные. На ее долю достаются: гели для душа, шампуни, шоколад, кофе и конфеты, косметика.

То есть какой строгий, продуманный мир! Та, которая подбирает себе помаду, потому что этого достойна, и стонет от блаженства под душем, — она не может уже интересоваться моющими средствами и растворимыми супами. Либо ты нежишь себя, либо скребешь плиту! Одним райское наслаждение, другим вечные микробы в унитазе и ржавчина на смесителе. Нетрудно догадаться, какая доля кажется потребителям слаще и предпочтительнее. Таким образом, клянясь в любви семье, преданно якобы служа ее интересам, гламур в виде боевого авангарда — рекламы — бесхитростно выдает свою антисемейную природу. Впрочем, ловить гламур на слове смешно, ведь он, собственно, ничего не скрывает. Его философия — предельный эгоизм.

Удивительно агрессивное и жизнестойкое явление этот самый гламур. Русскому гламуру от силы пятнадцать лет, а он уже намыл себе значительную территорию и покушается на все новые. Эдакий фюрер красоты! Император потребления, можно сказать!

Скажем, на наших глазах разворачивается потрясающая битва между гламуром и криминальным сериалом.

Криминальный сериал (с большим или меньшим элементом детектива) — это то, в чем отечество явно отличилось. За десять лет криминальный сериал развился до жанровой чистоты классического балета, дал героев, дал стиль, стал своеобразной летописью жизни переходного периода. Ранние серии «Улицы разбитых фонарей» по повестям Кивинова вообще являют собой что-то вроде антиквариата: там запечатлены Санкт-Петербург, еще не изуродованный безумием строительных компаний, и особая манера актерской игры (типажный натурализм с романтической нотой), которая уже редкость. Криминальных сериалов много, их делают в основном грамотные профессиона-

лы, идет здоровая конкуренция — короче, жанр развивается и привлекает зрителя.

Нетрудно понять, что криминальный сериал — область, гламуру противоположная и враждебная. Там есть все то, чего в гламуре быть не может: смерть, насилие, страдание, боль, ужас, бедность, грязь. Молодые привлекательные блондинки — опора гламура — в мире кримсериала могут разве что лежать на помойке в виде изуродованных трупов. Условно говоря, мир кримсериала — мужской, тогда как мир гламура — женский, и в интересах искусства им скрещения нет.

Так некоторое время и было. И вдруг началась эрозия. Гламур стал проникать в кримсериал тихо, понемногу, но упорно — засылая туда своих шпионок-блондинок, реже — рыжих. Они пробирались под видом подружек, стажерок, дочерей в суровый мир кримсериала и закрепляли за собой все больше территории. Смотришь — одна вращает задом, играя в бильярд, другая примеряет платьице, третья начинает выяснять отношения с приятелем-ментом... Дальше — больше: вот уже одна совсем укрепилась и ведет расследование, за ней другая, и поперла в классическую строгость детектива гламурная чушь: цветочки, диванчики, сауны-бассейны, ты меня не понимаешь, проводи меня, мы должны быть вместе... Феминистка Каменская (персонаж романов А.Марининой) в сериале режиссера Мороза шляется с уложенными волосами, и в каждом кадре на ней новая кофточка. Следователь Маша Шевцова (персонаж книг Е.Топильской), поначалу строгая, умная, негламурная, становится все более модельной, к тому же в сериал «Тайны следствия» подселяются сразу две красотки! И мир кримсериала дрогнул, поплыл, стал размягчаться, стал отливать розовым идиотизмом, дешевыми стразами, и в его суровой лексике зазвенел дамский вздор, истерические всхлипы, вздохи и эти жуткие квазибразильские выяснения отношений в барах и на диванчиках. Нет, гламур — это отрава, зараза, вирус, микроб, пандемия. Он разлагает и развращает все, к чему прикасается. Его надо истреблять какой-то неведомой кислотой, изводить как стафилококки. Увидел гламур — убей его. Иначе он разложит и отравит все жанры, все пространство культуры, в котором еще можно с трудом, через трубочку акваланга, но — дышать.

Шучу, конечно. Или не шучу. Это уж как вам угодно...

Когда интеллектуалы берутся размышлять о гламуре, они тем самым расширяют зону воздействия гламура до таких сфер, до каких он бы никогда в жизни без интеллектуалов не добрался, заметил Виктор Пелевин в романе «Ампир В», и замечание это свидетельствует о несомненном уме писателя.

Действительно, то и дело возникают солидные, богато инкрустированные цитатами статьи и даже дискуссии о явлениях, которые в этом абсолютно не нуждаются, будь то книги Бориса Акунина, деятельность Евгения Петросяна или реалити-шоу. Щегольски посверкивая эрудицией, образованные люди сплетают нити рассуждений, из которых вытекает, впрочем, только одно: явление, не нуждающееся ни в каких оправданиях интеллекта, получает, однако, от интеллекта санкцию на проживание в новом пространстве.

Что можно возразить, когда возражать нечего? Кай человек, все люди смертны, следовательно, Кай смертен. Каю не позавидуешь, но логика есть наука, и ее задача — разоблачить и привести к одному знаменателю как можно больше беспечных Каев. Ум осмысляет действительность, гламур — часть действительности, стало быть, ум обязан осмыслять и гламур. И вот, высокомерно ступая на вражескую территорию, ум оказывается в интересном положении человека-невидимки. Он видит, замечает, указывает, негодует, сердится, ругается, но его на территории гламура не видят, не замечают, на него не сердятся и с ним никогда не спорят. Вот интеллектуал Дугин выпустил книгу о поп-культуре, где он, как та ворона из анекдота, и так полетал, и сяк полетал, но абсолютно невероятно, чтобы его рассуждения прочли герои книги или их поклонники. Так и с гламуром: положительно невозможно, чтоб основные массы потребителей гламура стали вслед за умом рассуждать о том, что они потребляют. Это так же бесплодно и кощунственно, как верующим умствовать о Всевышнем.

Гламур обращен к главному — он предлагает путь спасения. При чем тут разум, спрашивается?

Гламурный путь спасения широк, доступен, демократичен, интернационален, веротерпим, эффективен. Гламурный путь спасения связан с главным — с красотой, женственностью и любовью. Не с их сущностью, а с их формами. Гламур можно было бы назвать демоническим двойником красоты, и это подметил еще Владимир Набоков в 20-х годах XX века, обозвав рекламную семейку на плакате «стайкой демонов» и заметив, со своей несносной проницательностью, что стайка эта занимается «скверным подражанием добру».

Нетрудно представить себе, что именно увидел писатель. Такой плакатик может ныне висеть в каком-нибудь немецком музее, символизируя старые добрые времена. Немецкая семья за столом: розовощекий малыш, малышка в нарядном платьице, белокурая мамаша и папаша в старых добрых усах, на столе какое-нибудь печеньице или какао настоящего немецкого качества. Мирная, уютная картинка. Счастливая семья за столом — разве это не добро? Что делает эту картинку «скверным подражанием», где изъян, в чем скверна?

Между тем скверна есть, она есть всегда, это родовая скверна гламура, в каких годах мы бы его ни отыскали. Все слишком, чрезмерно, чересчур, напоказ. Слишком рассыпчаты неправдоподобно одинаковые кудри девочки, чересчур сияют голубые глаза мальчика, чересчур сладко улыбается мамаша, вся мизансцена сделана очевидно, преувеличенно напоказ. Это декорация, маскировка, занавес, скрывающий какую-то гадость. Эти твари под видом людей собрались, чтоб людей провести, обмануть, вот и подражают изо всех сил, чрезмерно и лживо, чуждым формам поведения.

Скоро твари начнут двигаться, у них появятся голоса — сладкие, притворные, липкие. Лимонады и кофе польются неправдоподобно долгой тягучей струей. Мир «скверного подражания добру» оживет, станет огромным, подвижным, агрессивным, выйдет из кондитерских, взбухнет, переливаясь с последних полос газет, затопит улицы городов, разольется вдоль дорог, с жадным чавканьем начнет высасывать телеэкраны... Но никогда, нигде, ни в каком уголке своем он не сможет потерять главные свойства — лживость и приторность. Видимо, это его сущностные свойства.

Без всяких усилий наш глаз отличит простую фотографию красивой женщины от фотографии гламурной. Простая фотография будет решать простые человеческие задачи — показать красоту красивой женщины, настроение и мастерство фотографа, состояние времени года и дня жизни. В гламурной фотографии всегда есть агрессия, вызов, особая, чрезмерная эффектность, точно это не просто так фотография, а козырь в неведомой игре, удар, наступление, выигранная битва. Красота красивой женщины будет доведена до предела, до отвращения, до тошноты — короче, отгламурена. Но именно это нужно огромному количеству женщин. Это женщины выделяют и поглощают гламур как особую субстанцию. Гипертрофия гламура в жизни — это гипертрофия женского присутствия в мире.

Можно и так сказать: у гламура, как положено, два родителя — черт и женщина. Гламур — осуществленная чертом мечта идиоток женщин о благополучном мире, о мире тотального эгоизма, где о страданиях приличествует читать в каком-нибудь «Караване историй». Мелкий, набитый тряпками, пошлый, жуткий, затхлый мир, который буржуазки таили в себе, выступил наружу, разбух и, перелившись за край горшочка, как та кашка в сказке, затопил улицы города.

Гламур не эстетическое, а метафизическое явление. Бороться с ним всерьез не стоит, а вот давать по лапам надо, чтоб знал свое место. Не рассуждать «о свойствах и тенденциях» нужно, а реально — давать по лапам: не твое, не лезь. Верти попой на подиуме и не лезь к умным людям со своими глупостями.

Знай свое место, обнаглевший фюрер: оно не вечно и не столь значительно, как ты воображаешь.

ВЛАСТЬ СЛОВА

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Три постмодернизма

2006 год подвел черту под постоянством триады новой русской литературы. Троица «Сорокин — Пелевин — Акунин» (СПА) в последний раз предстала перед читателем в качестве трех китов развитого постмодернизма, на которых возлежит вся как она есть системная, мейнстримная и одновременно коммерчески успешная постсоветская художественная книга.

Нет, Три Автора никуда не денутся — просто конфигурация изменилась. В их замкнутый круг ломятся новые претенденты на роль Лидеров Продаж и Дискурса в одном флаконе (в диапазоне от Быкова до Проханова). А главное, ради чего имеет смысл высказаться сегодня, — это символическая черта, подведенная под СПА-эпохой тремя итоговыми книгами 2006 года — «Днем опричника», «Ампиром В» и «Нефритовыми четками».

Три книги трех постмодернистов позволили ясно разглядеть общее и различное.

Общее — соединение реальной массовости, востребованности, в общем, модности с высоким качеством текста. Попытки отмахиваться от СПА, игнорировать их, играть в игры про «мейнстрим в другом месте» выглядят все более убогими и бессмысленными. Столь же нелепыми предстают расхожие обвинения в коммерциализации, в самовыраженчестве, в чрезмерной злободневности и т.д.

Последнее — в том числе и потому, что слишком очевидны стали в настоящее время их различия. Различия столь важные, что заслуживают сведéния в общий контекст и представления вниманию читателя в виде «сравнительной характеристики».

Литературное мастерство, умноженное годами трудов и помноженное на мощный талант, особенно подчеркивает разную природу трех совершенно разных способов реализации того «развитого постмодернизма», о котором так точно сказал в «Ампире В» Пелевин.

С этого, пожалуй, и начнем — с точности. Потому что Пелевину, конечно, можно инкриминировать и коммерциализацию, и самовыраженщину, но главное, в чем его творчества непреходящая мощь, — это злободневность. И — после «Ампира» — абзац, посвященный Пелевину в энциклопедии будущих времен, абсолютно предсказуем: «выдающийся русский писатель-сатирик конца XX — начала XXI века».

Теперь становится особенно очевидным, что Пелевин продолжает (не будем вдаваться сейчас в излюбленные споры о сомасштабности) очень старую и очень внятную литературную миссию — миссию, скажем так, Свифта и Салтыкова-Щедрина (сатириков несомненно великих — и не только социальных и по-

литических, но и психологических). Средоточие Пелевина — это удивительная, математическая точность формулировок, способность к мизантропической отстраненности такого накала, что злободневщина поднимается до уровня абстрактных алгебраических выражений, сохраняющих внятность и применимость на протяжении веков (хотя и выводились они на почве самой грубой и примитивной реальности). Остроконечникам, тупоконечникам и йеху — триста лет, «съеденному чижику», «органчику» и Угрюм-Бурчееву — почти сто пятьдесят, и есть основания предполагать, что «демократия» (происходящая от «демоверсии»), «легенда для нашего бренда», нефтеносная черная корова и Великая Мишъ вполне способны пережить нас на десятки лет и выйти далеко за национальные границы ареала проживания породивших их тори, вигов, градоначальников и начальников пиара, гламура и дискурса.

Мизантропией и точностью Пелевин не исчерпывается (если бы исчерпывался, то о его принадлежности к большой литературе говорить не пришлось бы). И главное, что дополняет и расширяет мрачный мир его сатиры до мира как он есть, превращая «пространство Пелевина» в пространство, соразмерное и сопоставимое с жизнью, — это искренность и сила интереса автора к этой самой жизни.

Начисто лишенный (причем с первых литературных опытов) «гражданственных» иллюзий, неотъемлемо присущих (присохших к) нашей «поэзии-больше-чем-поэзии», высказавший все, что можно было высказать о «роли интеллигенции в революции», в раннем рассказе «Хрустальный мир» Пелевин — не обличитель действительности. В отличие от множества тех, кто пытается предъявить себя в качестве «политического сатирика» (будь то блестящий заклинатель судьбы Быков, отпугивающий собственные страхи призраками нежелательных вариантов будущего, будь то талантливый коллекционер актуальных сегодня и забываемых уже к вечеру настроений, вроде Юрия Мамина), Пелевин ни на секунду не закрывает глаза. Видимо, ему интересно: иначе никак не объяснить той цепкости взгляда, которая позволяет погрузить в толщу фантасмагорий и превратить там в литературных героев Жербунова и Барболина с маленькой мемориальной доски на бульваре — неподалеку от «Музыкальной табакерки», — а также множество нагло присвоенных и освоенных знакомых, киногероев и общественно-политических деятелей. Иначе не понять и той классификаторской, систематизаторской самодеятельности, каковой — умышленно или спонтанно, но истово — занимается Пелевин, сооружая свои циклы-кляссеры, где есть про все: про социально-политические режимы («Омон Ра» — «Поколение П» — «Ампир В»), про мытарства души («Чапаев и Пустота» — «Жизнь насекомых» — «Числа» — «А Хули») и т.д. Иначе можно долго ждать, пока Пелевин испишется и исчерпается, не понимая самой природы его неисчерпаемого исследовательского творчества.

Сочетание острого, живого интереса и глубочайшего, непреодолимого скепсиса создает ту мощь абстрагирования, которая только и превращает «постмодернизм» Пелевина в литературу — большую, настоящую, состоявшуюся (причем состоявшуюся надолго — на гораздо более длительный срок, чем дано ее окормлять любимым персонажам автора, вымышленным критикам Бисинскому, Золопоносову и Недотыкомзеру).

Совершенно иная мотивация — у Чхартишвили. Свести его постмодернизм только к коммерции было бы непростительным упрощением — хотя в данном случае автор не раз и не два честно признавался в том, что именно коммерция — главный движитель проекта «Акунин». Акунин — настоящий, природный постмодернист, для него возможность реализовать свою способность к высококачественной, коммерчески состоятельной стилизации оказывается именно тем вызовом, который сделал возможным такого живого и популярного Фандорина, окруженного Шерлоком Холмсом, Лужковым-Долгоруцким, великим князем Стриженовым и прочими обаятельными и совершенно человекообразными муляжами из папье-маше беллетристики позапрошлого века.

Откровенно коммерческий подход к делу, легкость жанра, заметность швов между цитатами — все это обрекало бы проект «Акунин» на провинци-

альную и маргинальную судьбу какого-нибудь Брайтон-Саратовского Гурского, если бы не то же, что и в случае с Пелевиным, сочетание мастерства и искренности. Акунин, конечно, блестящий стилизатор, с прекрасно набитой рукой, но ведет его в большую литературу в окружении героев из папье-маше искренняя, хотя и довольно хорошо замаскированная, злонамеренность.

Злонамеренность «акунина» — это вовсе не литературный прием (скорее, «проговаривание» темы «злого человека» — это что-то вроде фабрикации алиби на случай, если кто что заподозрит, — дескать, ничего такого, мы же с самого начала предупреждали: вот, плюшками балуемся, злые мы, уходите вы от нас). И тем более — не абстрагирующая, дистантная мизантропия Пелевина.

Акунин — скажем так, в пределах собственного литературного проекта — выбрал свою сторону в борьбе добра со злом (которая неминуемо становится главным содержанием любой остросюжетной беллетристики) и, кстати, достаточно честно, хотя и лукаво, предупредил читателя и выбором псевдонима, и модельным образом первого учителя Эраста Петровича Фандорина — статского советника Бриллинга. Надо сказать, Акунин достиг фантастического результата, превзойдя саму Агату Кристи и обрекая себя на место в книге Гиннесса на века. Потому что одно дело, когда главным злодеем и убийцей в детективе оказывается вымышленный рассказчик. Но куда круче — и навсегда круче, — когда главным (хорошо законспирированным и почти никогда не выдающим себя) злодеем, который играет на стороне «плохих парней» и сосредоточенно вредит «хорошим», оказывается сам автор — более того, даже не псевдоним, а тот, кто под ним прячется.

Если раскрыть секрет акунинских детективов таким образом и после этого вспомнить их сюжеты, то все становится на свое место. Все, что происходит в этих совершенно живых, наполненных искренней страстью (а потому и читаемых так легко и с таким высоким удовольствием) текстах, — это большая, авантюрная, жестокая и бескомпромиссная война против Фандорина, его друзей, помощников и доброжелателей (то есть читателей). Супермен-детектив-ниндзя, побеждая всех своих врагов, не просто теряет друзей, женщин, родственников и т.д. — он еще и достигает победы всякий раз именно таким образом, чтобы эта победа оказалась обесцененной, мнимой, двусмысленной, дискредитирующей самую идею победы добра над злом.

Зловещий организатор общенародного калоедения, мастер учкарного сопления, повар шестнадцатилетних девочек (жарить живьем!) и соучастник сталинско-хрущевских садо-мазо-гомо-каннибальских оргий, Сорокин намного добрее Акунина. Его искренность как раз противоположна искренности Акунина, тщательно прячущего истинное направление своей литературно-исследовательской работы под черной обложкой энциклопедии «Писатель и самоубийство». Мастерство Сорокина — столь же, как и Акунин, мощного стилизатора (всегда — стилизатора-пародиста) — превращается в несокрушимую силу под воздействием искреннего отвращения ко всем и всяческим нормам, рамкам, формам, дискурсам... В общем, ко всякой форме причинно-следственной связи, которая вызывает у Сорокина одно желание — немедленно подорвать и дискредитировать ее.

Начав с пародирования-паразитирования на теле соцреализма, Сорокин смог наилучшим образом нарастить мускулы — соцреализм сверх пределов всякого вероятия. Соцреализм — сам по себе пародия на причинно-следственную связь: в соцреалистической реальности все происходит почему-то и ничего — просто так, более того, любой соцреалистический текст (особенно хороший) — это строго иерархическая система вложенных одна в другую причинно-следственных цепочек, охваченных — рамочно — главной причиной всего сущего (революционным развитием действительности) и главным следствием всех причин (победой коммунизма). Такую конструкцию можно взорвать в любом месте, и это будет очень эффектно всегда — и когда лесорубы, выйдя на соцсоревнование, примутся пилить пилой «Дружба» друг другу головы, и когда геологи решат помочь потерявшимся в горах друзьям («Мысть, мысть, мысть!»), и когда секретарь обкома попросит принести ему макет Дворца культуры...

Необъятность причинно-следственных цепочек предопределяла, казалось бы, неисчерпаемость творчества Сорокина. От соцреализма следовало перейти к русской классике, от нее — к литературе вообще, от литературы — к нравственности, к психологии, к биологии человека, потому что везде возможны достаточно понятные и очевидные для всех цепочки «потому что...» — цепочки, которые так забавно рвутся на глазах у изумленной (и вроде бы готовой ко всему) публики.

Но Сорокина подвел недостаток искренности. А может быть, искренне презирать любой порядок вещей может человек только до определенного возраста... Во всяком случае, сначала автор попытался создать — на старой технической базе — трилогию про «Лед», в которой упорядоченности возникала альтернатива — пусть откровенно вымышленная, бредовая, пародийная, пусть срывающаяся в конце концов в привычную «мысть». А дальше... А дальше пришли «Идущие вместе» с унитазом и включили в душе вполне укорененного в жизни, вполне, как оказалось, каузального человека по фамилии Сорокин свою, очень простую, причинно-следственную цепочку. Не имея опыта существования в таком режиме, автор, как и следовало ожидать, повел себя наивно и горячо. Он искренне обиделся и написал «сатирический роман», а точнее — пасквиль, в котором жестоко изменил самому себе.

От мастера учкарного сопления многое осталось — и мускулистость языка, и изобретательность при создании картинок. Однако главное оказалось предано и утеряно — искренность по-сумасшедшему отстраненного, а потому убедительного в своем безумии взгляда. А в результате одним обвалом обвалился в пропасть и сколлапсировал масштаб. Отрицающий любые рамки (религии, нравственности, политики), писатель вдруг оказался заложником тусовочных суеверий. В отличие от Пелевина, превращающего пародию на конкретного человека в обобщенный литературный образ, Сорокин-сатирик превращает вымышленных, рисованных опричников и их соседей в детские карикатуры из серии «Такой-то — дурак». Совершенно не случайно, что «День опричника» резко изменил социальный статус Сорокина. Вся сила мастерства опытного пародиста-стилизатора оказалась предельно сконцентрирована в рамках маленьких, примитивных мыслей, кухонных идей и убогих персонифицированных обвинений — и Сорокин вдруг оказался своим в тех кругах, которые ранее, в силу своего инфантилизма или примитивности, просто не смогли бы вместить чрезмерной «широкости» сорокинской души.

В либеральной тусовке из недавнего «циника» (у которого Ахматова ела сопли Сталина) сделали очередного «больше, чем поэта», и вот уже на волнах «Эха Москвы» Сорокин провозглашается автором лучшей книги года. А в газете «Известия» (в первом выпуске нового года) появился — на полосу — «святочный рассказ» из реальности «Дня опричника». В «рассказе» автор сумел сконцентрировать несколько важных «такой-то — дурак» (и про высотные дома, отапливаемые дровами, — государь запретил газ жечь, он весь на экспорт идет, — и про «Великую русскую стену», призванную отгородить Русь от проклятого Запада, и, наконец, про то, что отца нонешного — 2027 года — государя звали Николаем Платоновичем, он еще повелел людям русским на площади Красной сжечь свои паспорта заграничные). В общем, недавний «калоед» оказался сразу достоин не только фигурировать на «Эхе» — рядом с замечательной однофамилицею, — но и выступать в качестве дупла в рамках очередной внутриэлитной спецоперации из серии «просили передать».

Так или иначе, Тремя Постмодернизмами русская литература рубежа веков не исчерпывалась (равно как и без них теперь уже непредставима). Но их судьба создает объемный образ этой литературы на ее пересечении с жизнью, образ многомерный и многовариантный... От впавшей в коллапс действительности (Сорокин: «С Россией будет ничего») через успешные коммерческие проекты, конвертирующие злонамеренность в беллетризованный комфорт, к мрачному и пессимистичному набору точных, безысходных, но облегчающих ориентацию карт настоящего и будущего.

БЕЗ АВАНГАРДА

БОРИС КУПРИЯНОВ

Оригинал превращаем в подделку

Авангард стал для меня чем-то бóльшим, чем «направление в искусстве начала XX века». Отец, который предпочитал конструктивизм и Кандинского, привил мне эту любовь с детства, хотя сейчас Малевич для меня много важней. (В 1979 году, при обмене квартиры, отец даже пытался сломить естественное сопротивление матери и бабушки и поменяться в дом Наркомфина. Тогда женщины победили.) Но я всегда мечтал быть архитектором и, естественно, через авангард пришел к левой идеологии.

По долгу службы и исходя из своих собственных пристрастий, я часто посещаю разного рода научные конференции, посвященные искусству России 20—30-х годов. В конце минувшего года на одной из них рассматривались проблемы сохранения в нашей стране архитектурных шедевров XX века, прежде всего конструктивизма. Форум был организован на очень высоком уровне. Приехало много иностранных участников, архитекторов, искусствоведов, теоретиков и историков зодчества. Устроитель конференции Наталья Олеговна Душкина смогла привлечь максимальное внимание СМИ к чудовищному состоянию великих, признанных во всем мире памятников. Огласка, на мой взгляд, является самым важным из того, что могут дать обществу подобные научные собрания, особенно если в них участвуют знаменитости. И хотя на дискуссии о судьбе конструктивизма не было ни историков, ни социологов, ни политологов или философов, организаторы и участники были убеждены в том, что привлечение общественного внимания может спасти памятники культуры. Конструктивизм — это ведь не только архитектурный стиль, но и часть наследия российского авангарда.

Обычно исследователи русского искусства периода «великой утопии» — литературоведы и искусствоведы — за редким исключением рассматривают представителя авангарда чуть ли не как марсианина, сброшенного с другой планеты, абсолютную «вещь в себе», а вовсе не как часть более широкого социального и культурного процесса. Сейчас принято считать, что общество мешало, унижало и, конечно же, не понимало их. Власти не давали работать, сажали в тюрьмы. Творцы же «были далеки от политики», «занимались чистым искусством». Большевики (в нашем случае) заставляли работать на себя, использовали в своих целях. Полки́ наивных — каменских, хлебниковых, гинзбургов, маяковских, эйзенштейнов, малевичей, вертовых, филоновых, татлиных — были заманены в сети коммунизма... В этих утверждениях, наверное, есть доля правды. Но почему данный подход стал в научных кругах столь распространенным?

Несколько примеров. Известнейший специалист по творчеству Хлебникова был очень опечален, когда выяснил — после сорока лет своей работы, —

что его герой позволял себе весьма неполиткорректные высказывания о национальном вопросе. Другая исследовательница рассказывала мне об антикоммунизме Оруэлла. Его участие в троцкистских отрядах в Испании — случайность. Еще один знаток литературы Серебряного века и авангарда отказывается публиковать свою статью об Александре Введенском в сборнике издательства, которое, кроме Введенского, Малевича, Хармса, печатает еще и Ульрику Майнхоф, а это, на взгляд исследователя, нехорошо: она была террористкой. При этом Савинков как писатель вполне допустимая фигура для изучения. И так далее, примеров тысячи.

Мало найдется людей, говорящих, к примеру, что Делакруа — бездарность или жертва политики. Ни Вагнера, ни Караяна, ни Хайдеггера никто не пытается оправдать, но их ведь не замалчивают. Воспринимать такие сложные фигуры как они есть — очень трудно. Но это не значит, что аморально разбираться с их убеждениями.

Все, что нам нравится, мы любим безоглядно. Сначала выскребаем из биографии поэта, философа, художника все несимпатичное, затем ретушируем то, что неполиткорректно сегодня. Так из Булгакова получается религиозный мыслитель, диссидент, враг властей, друг и кумир народа. Особые отношения со Сталиным — какая-то досадная ошибка. Отступничество от своей «Маргариты» — идеологическая борьба с системой. Жалобы — вызов властям. А «Батума» вообще не было.

Почему мы не можем воспринимать Михаила Афанасьевича таким, каким он был? Зачем становиться швондерами? Мы любим говорить о «проклятом совке» в сознании нашего народа. А телеверсия «Мастера и Маргариты» — разве это не типичный «совок»? Перекрашивание тех или других культурных персонажей в цвет сегодняшней идеологии — разве это не изобретение «гнусного тоталитаризма»? Нет, конечно, сериал Бортко — это прежде всего неплохой телевизионный продукт, а значит — товар, а Булгаков без современной упаковки товаром не является.

Вчера Пушкин был борцом за свободу народа, почти декабристом, сегодня он у нас державник, поборник жесткой суверенности. Как люди могут проявлять интерес к культуре, если вас учили, что Пушкин красный, а вашего сына — что белый. Какого цвета увидит Пушкина ваш внук?

Есть мнение, что перекрашивать никого не надо! Сейчас другая идеология? Тогда выкидываем из музеев Малевича, исключаем из школьных программ Маяковского, сносим дома Гинзбурга. Пусть так — хотя бы честно!

В СССР боролись с идеями, и сейчас еще по старой памяти продолжаем. Есть способ проще и прибыльней: Малевича можно и продать. Гуманитарная наука в этом смысле ушла далеко вперед. Мы обладаем тысячей способов присвоения смыслов, у нас нет необходимости ничего запрещать и замалчивать. Один только университет выпускает сотни гуманитариев в год, они легко сделают для нас убедительное обоснование, что черный цвет не совсем черный, а скорее серый, можно сказать, почти белый.

Фактически гуманитарная интеллигенция превращается в гигантскую маркетинговую корпорацию. По заказу мы берем явление культуры, оцениваем его рыночный потенциал, производим ребрендинг, раскручиваем, исходя из сегодняшних потребительских ожиданий, и выдаем готовый товар. Авангард, Пушкин, Иван Великий или Булгаков — не имеет значения, зависит только от воли заказчика. А уж о том, чтобы «культтовары» покупали, мы позаботимся. Мы по сути убиваем культурное явление, зато приобретаем неплохой товар. Наши дети вряд ли нас осудят: «Папа — работал, вас надо было кормить. Кто-то хот-доги продает, а наш — новое толкование Филонова». Проблема в том, что продажа некачественной еды портит желудок. Желудок можно вылечить, продавца наказать. Главное — не думать, что сбыт такого «товара» калечит сознание и дискредитирует культуру. Оригинал превращаем в подделку. Это вам не пиратское видео — это в тысячу раз страшнее.

В случае с авангардом подмена особенно заметна. Это ведь всегда — живой манифест. Через любую упаковку тут первоначальный смысл просачивается. Что ж, и это сможем победить. Будем работать дальше!

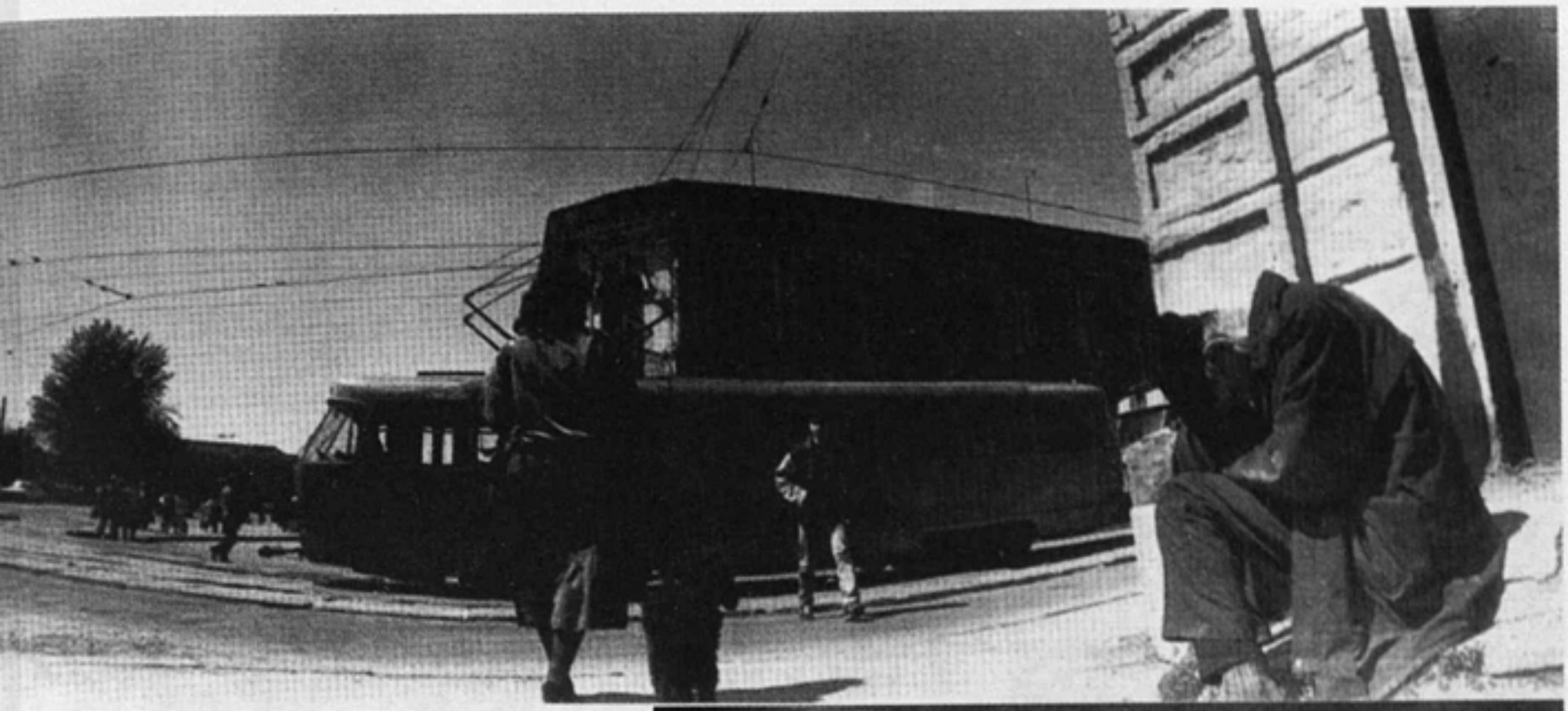
«Мыслящий реализм»

Илья Репин.
«Крестный ход в Курской губернии».
1883

Сергей Братков.
Из серии
«Крестный ход».
2006.
Фотография

Этот проект разворачивается одновременно на страницах книги и на стенах Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке. И там, и здесь, хотя и по-разному, работы современных российских художников будут соседствовать с образцами национальной классики. В российском музее такой близкий контакт происходит впервые, и можно было бы подумать, что современные авторы тут будут «возмутителями спокойствия».

Но на самом деле включение в актуальный контекст искусства XIX века, его «легитимация» выглядит чем-



Борис Михайлов.
Из серии «У земли».
1991.
Черно-белая
фотография,
тонирование

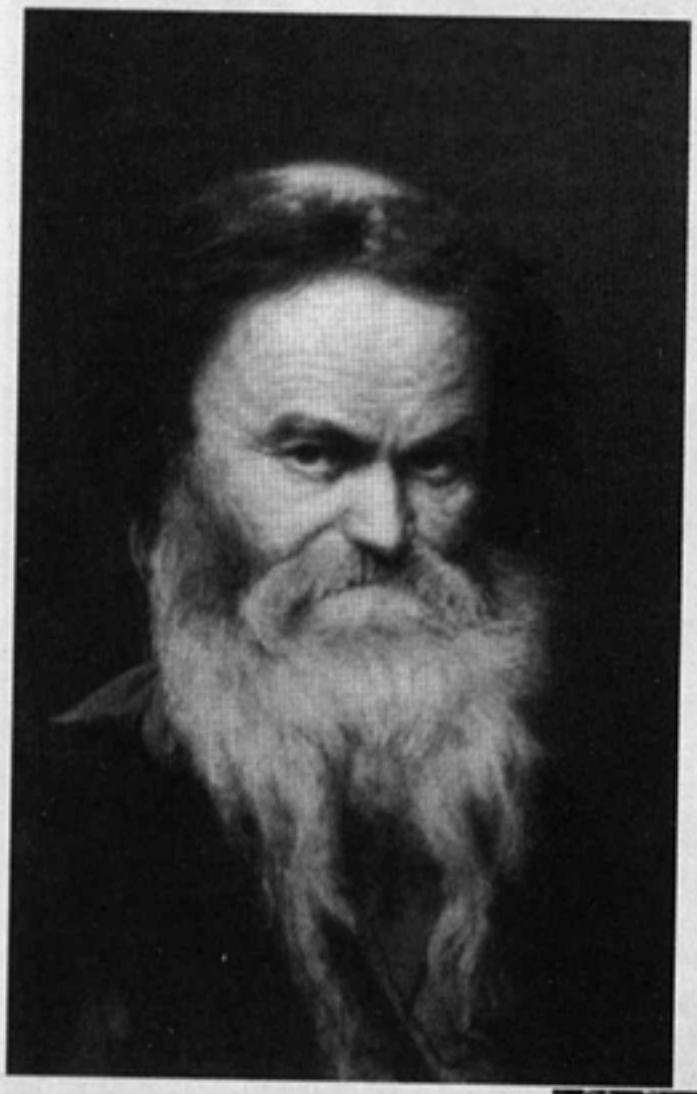
Василий Перов.
«Проводы
покойника».
1865

то куда более нетрадиционным. В этом есть сознательная провокация — и скорее мира современного искусства, нежели устоев Третьяковской галереи. Проект проводится в рамках одной из современных глобальных биеннале, которые сейчас часто — хотя и скрыто — строятся на репрезентации этнических «корней». А российские художники в этом проекте работают вовсе не с тем, с чем принято связывать экзотизм России на международном культурном рынке, не с иконой и не с русским авангардом. Они обращаются к реализму XIX века, — а тот, как пролетарий, не имеет отечества.

Наше нынешнее представление об искусстве ярче всего выразилось как раз в системе биеннале. В ней мы пытаемся построить нелинейную демократическую «глобальную» историю, из которой никто не был бы исключен. Но при этом международный реализм XIX века остается единственным искусством, которое на этот «праздник интеграции всех и вся» не допущено.

Меж тем во многих странах, и это касается и России, реализмы XIX века были как раз языком модернизации. В России, где светская картина вообще была на-

«Мыслящий реализм»

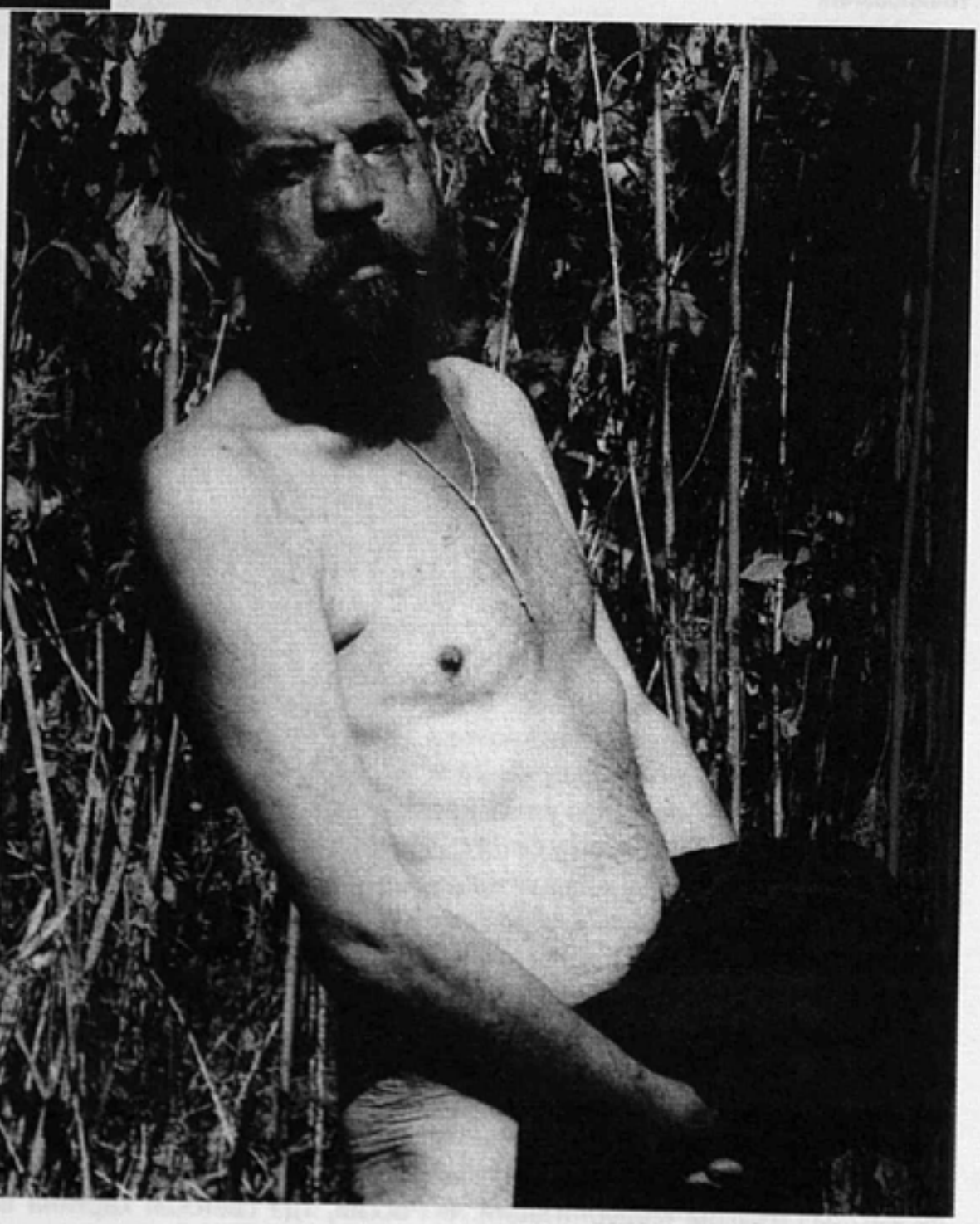


Василий Перов.
«Фомушка-сыч».
1868

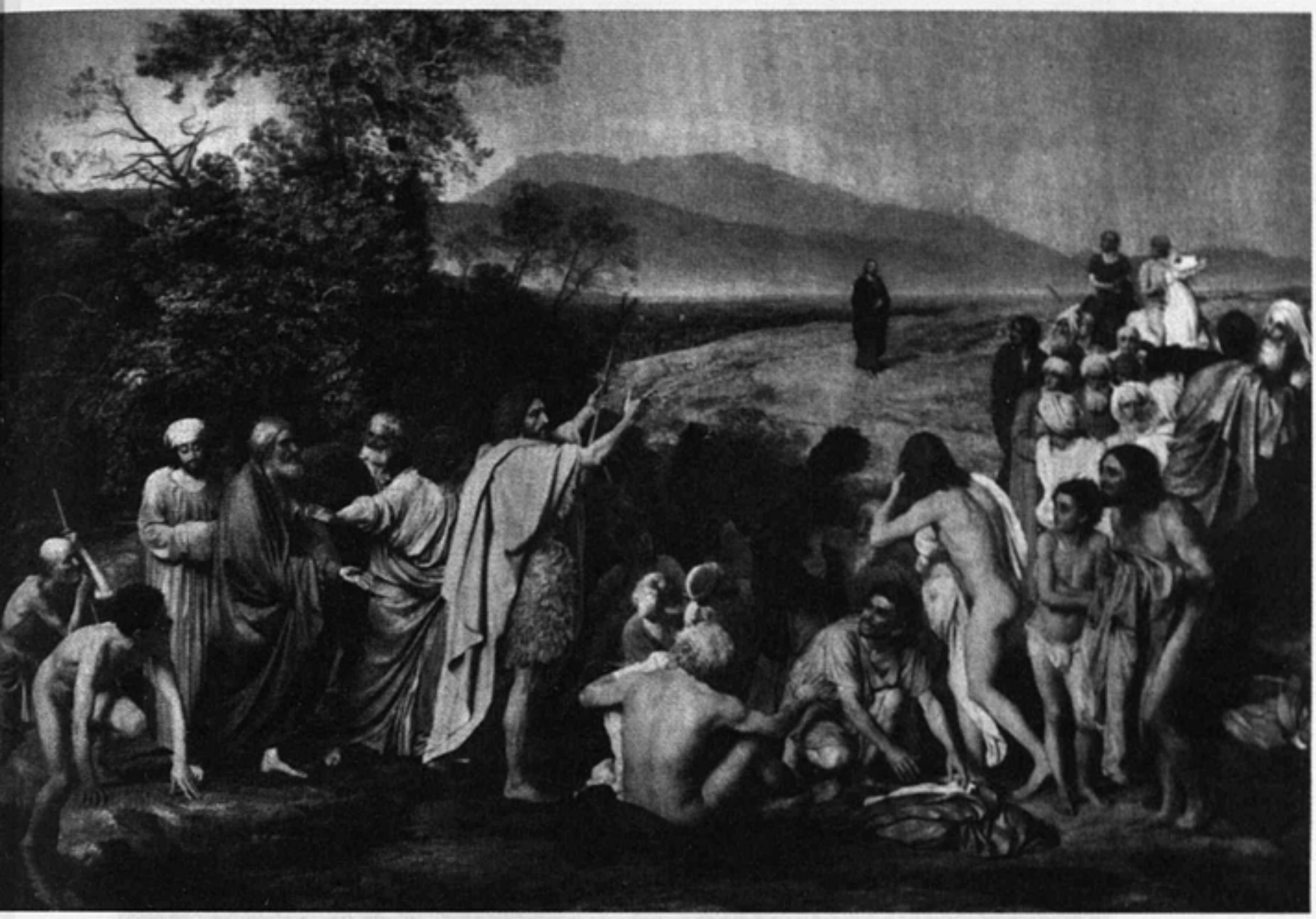
вязана обществу Петром I, художники как минимум вплоть до 1880-х годов воспринимали натурализм не как рутинный прием, а как философскую проблему, как усилие по осмыслению задач искусства вообще — искусства, все еще для них нового (многие из них учились на иконописцев). Многие современные русские художники, получившие в позднем СССР ремесленное образование идеологического «иконописца», вынуждены были переучиваться и сами для себя решать, что же такое современное искусство. Они оказались в той же ситуации, что и художники XIX века.

Может быть, именно поэтому им этот проект оказался близок. Значительная часть работ в этом проекте — не специальный hommage реализму; визуальные параллели во многих случаях на совести куратора. Но художники пошли на это очень охотно. Более того, в своих беседах с куратором они высказали раздраженную усталость от того, что можно было бы назвать «мейнстримом авангарда». Можно сказать, что то, чего им не хватает в сегодняшнем арт-стандарте, они находят в русском реализме XIX века.

Екатерина Деготь, *куратор проекта*



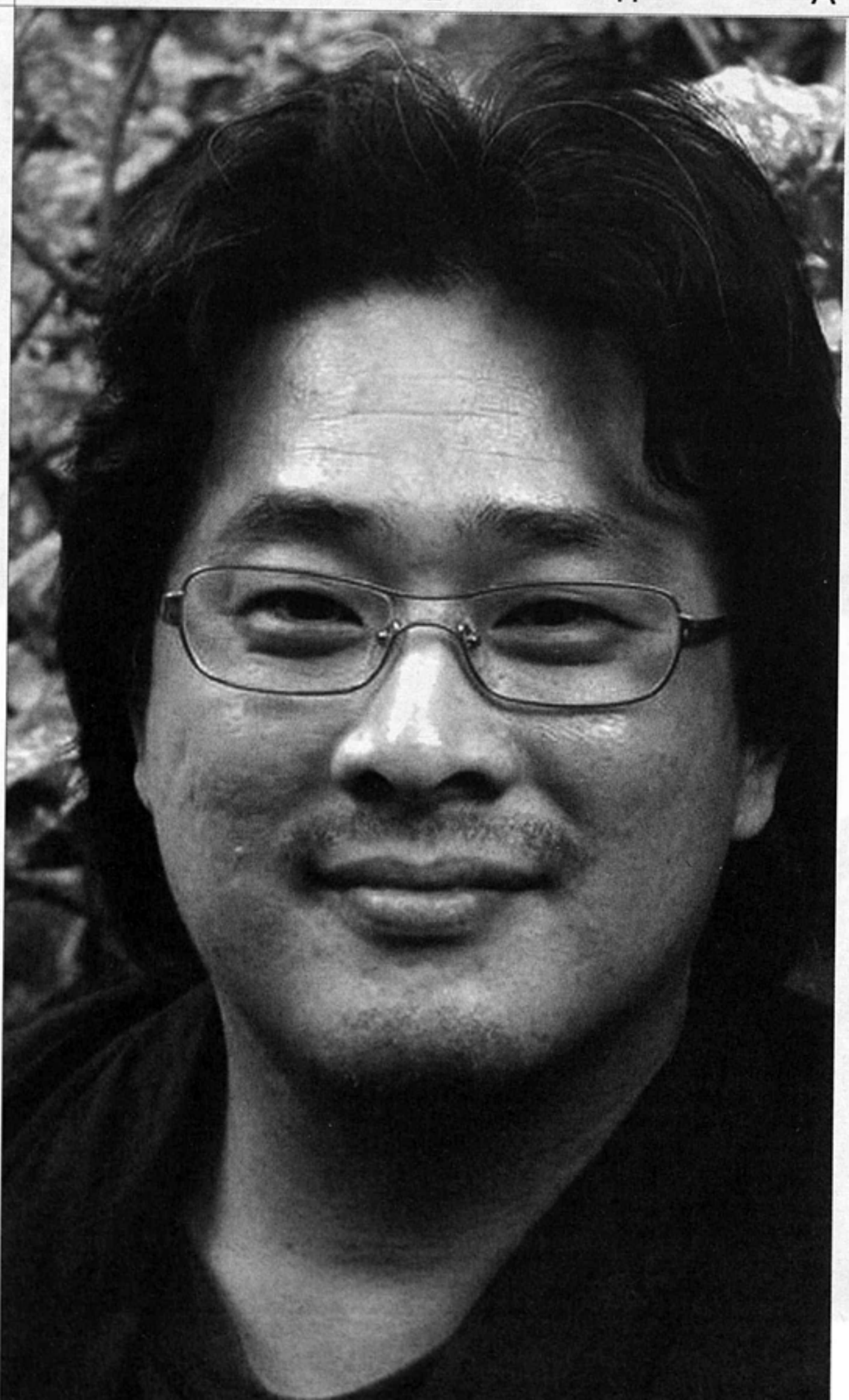
Борис Михайлов. Из серии «Case History».
1997—1998.
Фотография



Александр Иванов. «Явление Христа народу». 1837—1857

Фотодокументация акции группы «КД» 28 мая 1978 года

И М Е Н А



Пак Чхан Ук

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Актуальная архаика

В одном из своих интервью Пак Чхан Ук проговорился: появление «трилогии мести» стало следствием заурядной обмолвки — как-то случайно выпалил, что будет три фильма, и пришлось обещание выполнять. Тройняшки вышли несхожими. Невольно задаешься вопросом: что же на самом деле объединяет «Сочувствие господину Месть», Oldboy («Старину») и «Сочувствие госпоже Месть»? Помимо, конечно, имени постановщика, принадлежности к общей тематической нише и участия одних и тех же актеров (занятых, впрочем, в эпизодических ролях). Ответ на этот вопрос не так просто найти: перспектива восприятия искажена прокатным первенством нашумевшего опуса номер два — Oldboy. В ее свете первая и третья картины видятся всего лишь обрамлением центрального «образа», боковыми створками триптиха.

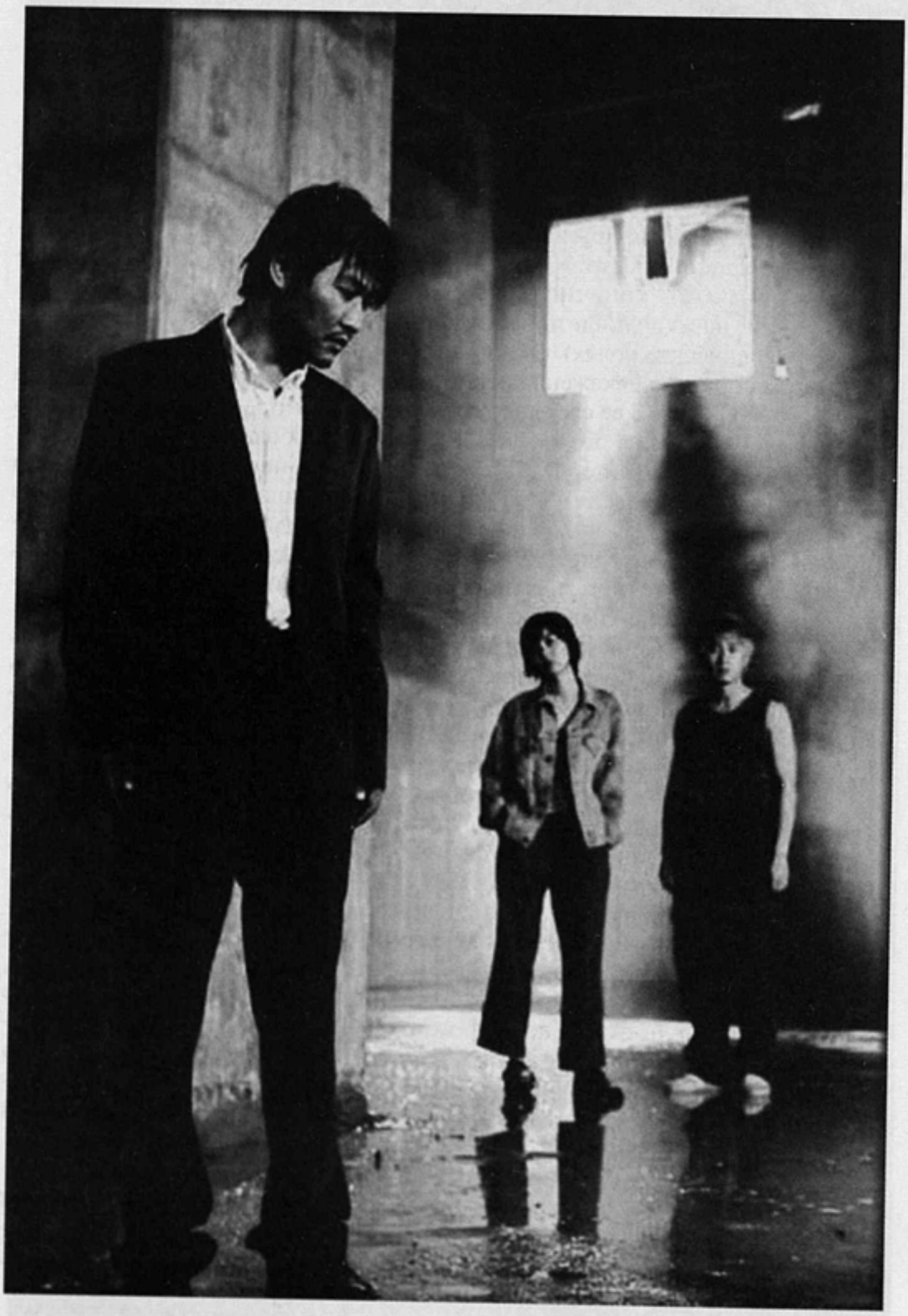
Месть — архаичный обычай. Но мотив отмщения — как зерно весьма разнородных повествований — актуален и в наши дни. Он бытует не только в описаниях нравов ревнителей консервативных традиций (одержимых идеей вендетты, практикой охоты за головами). Встречается и в сюжетах новостей. Правда, в сниженном, почти пародийном варианте. Месть по-российски чаще всего — алкогольная блажь, пьяное помрачение разума. С эмансипацией масс, с преодолением сословных предрассудков, с естественным вырождением старорежимных представлений о самовластности чести заклание превратилось в поножовщину, дуэль — в мордобой, а honor — в гонор. И нет случайности в том, что беллетристы и авторы сценариев предпочитают «транспонировать» почтенный мотив, задействовать его травестийную версию. Сюжеты о мести — территория схождения крайностей. Здесь встречаются «грех» и «подвиг» (и то и другое — эксцесс, сбой в нормативном течении жизни). Мелодрама и фарс — «утрированные» жанры, естественное отражение конвульсий и перехлестов ситуации «сбоя».

Пак Чхан Ук черпал идеи в интернациональном public domain, общедоступном фабульном фонде. Среди его сюжетных аналогов кино, среди возможных источников реминисценций — криминальная хроника, эллинские мифы, пьесы античных трагиков (вроде многосерийной «Орестеи»), бесчисленные перепевы «Графа Монте-Кристо», британские детективы («Убийство в Восточном экспрессе»), болливудские экшн-мелодрамы, японские комиксы и японское же «культовое кино» (опусы «беспредельщиков» круга Миикэ), тарантиновский мультикультурный эпос отмщения «Убить Билла» и, в большей степени, «Убить Билла—2».

Начальный фильм трилогии — «Сочувствие господину Месть» (2002) — неканонический триллер. Полижанровый коктейль. Замес разносортных ингредиентов. Социальная критика, шоковые аттракционы (на грани садистского натурализма), страсти из арсенала душещипательной мелодрамы.

Автор лихо переключает регистры — то пугает и эпатирует зрителя, то ёрничает, то бьет на слезу.

Фон этой истории — экономический спад, последствия финансового кризиса конца 90-х, больно ударившего по незыблемому, казалось бы, благоденствию «азиатских тигров». Героя картины, обычного работягу, парня по имени Рё, внезапно увольняют с завода. Трудовые будни обрисованы недвусмысленно — каторга, кабала. Оглушающий шум машин, сомнамбулические движения пролетариев, похожих на обезличенных зомби. Если потерян источник дохода, новую работу найти нелегко. Один из уволенных трудяг, ничуть не боясь потерять лицо, кидается в ноги к работодателю, а потом на него же — с ножом: нечем же кормить многочисленное семейство. От безнадеги безработный кончает с собой, прихватив на тот свет всех домочадцев. Дефолты, время экономических смут — шанс для бессовестных



«Сочувствие господину Месть»

«Сочувствие господину Месть»

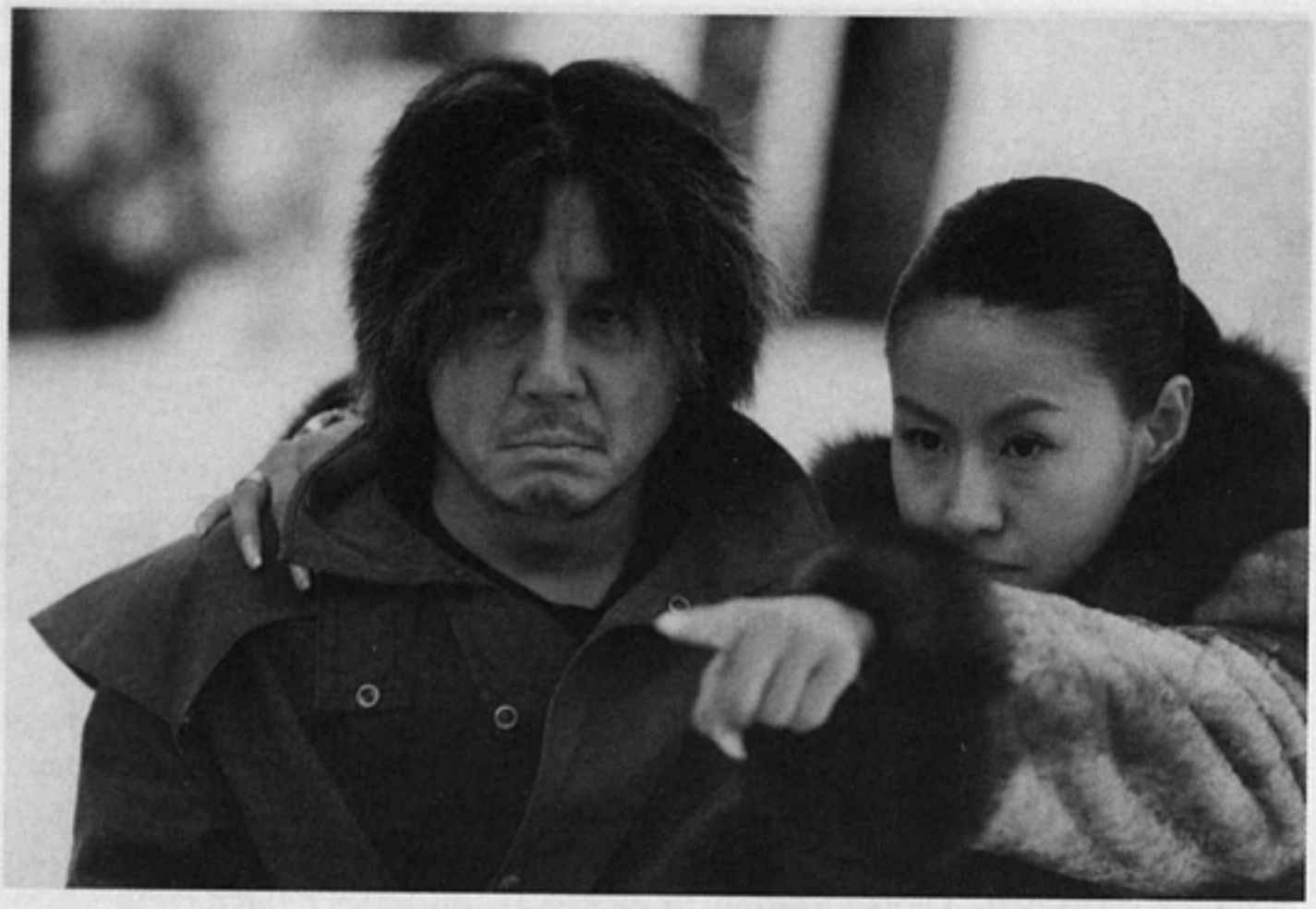
проходимцев, для негодяев, чей бизнес — ловить рыбку в мутной воде. Рё становится жертвой мошенников, промышляющих торговлей донорскими органами. По их вине он теряет все сбережения, а заодно лишается собственной почки. Подруга парня — активистка левацкого толка. Раздает прохожим листовки-воззвания, в которых разъясняются причины всех бед: американский империализм, глобализация, безответственность чэболей (многопрофильных компаний-конгломератов, вроде «Тэу» или «Хёндэ», контролирующих корейскую экономику). Похоже, и сам Пак Чхан Ук вполне разделял воззрения левых.

Мелодраматизм картины избыточен. За передержкой — перехлест. Но именно эта череда заведомых пережимов и приводит в действие фабульный маховик. Рё не просто незадачливый работяга. Он инвалид (по слуху), от рождения глухонемой. На попечении парня находится смертельно больная сестра. Спасти молодую женщину может лишь экстренная пересадка почки. Чтобы оплатить срочную операцию, обобранный до нитки парень решается на преступление — замышляет киднеппинг. Но Рё похищает ребенка не у знаменитого спортсмена или телезвезды, а у представителя заводской элиты, инженера Пака, на которого держит зуб за потерю рабочего места. Благодаря стечению обстоятельств подвернулась возможность разжиться деньгами, а заодно проучить классового врага.

Поначалу все это напоминает забавный розыгрыш, безобидную игру. Дочь инженера гостит у радушных «друзей отца», играет с добрыми «дядей» и «тетей», не подозревая о том, что находится в плену. Тем временем инженер Пак собирает назначенную сумму. Хэппи энд осязаем, рукой подать. Если бы Пак Чхан Ук делал лирико-социальную драму (во вкусе неореалистической попсы), здесь стоило бы поставить точку или бравурное многоточие.

Но «заговор случайностей» отменяет канонические условности. Догадавшись, во что вляпался брат, что именно подвигло его на преступление, больная совершает самоубийство, чтобы избавить его от проблем, связанных с нею. Но если эту внезапную смерть еще можно хоть как-то вывести из психологии или из гендерных стереотипов (жертвенность — добродетель азиатской женщины), то нежданная гибель маленькой девочки не мотивирована ничем, кроме инерции криминального жанра, согласно которому похищенный обречен. Повествователь же явно нуждается в фабульном сбое. И на помощь ему приходит «бог из машины» — самоигральный авторский жест, акт режиссерского своеволия. Пак Чхан Ук прибегает к услугам эксцесса, несчастливого на сей раз стечения обстоятельств.

Девочка тонет в пруду. Барахтается, кричит истошно. Но Рё — глухонемой — не способен услышать ее (а значит, не может ее спасти). Прием явно нарочит, а автор усугубляет провинность персонажа, погружая его в ступор, в состояние оцепенения и давая закадровую ремарку: в малолетстве этот во-



«Oldboy»

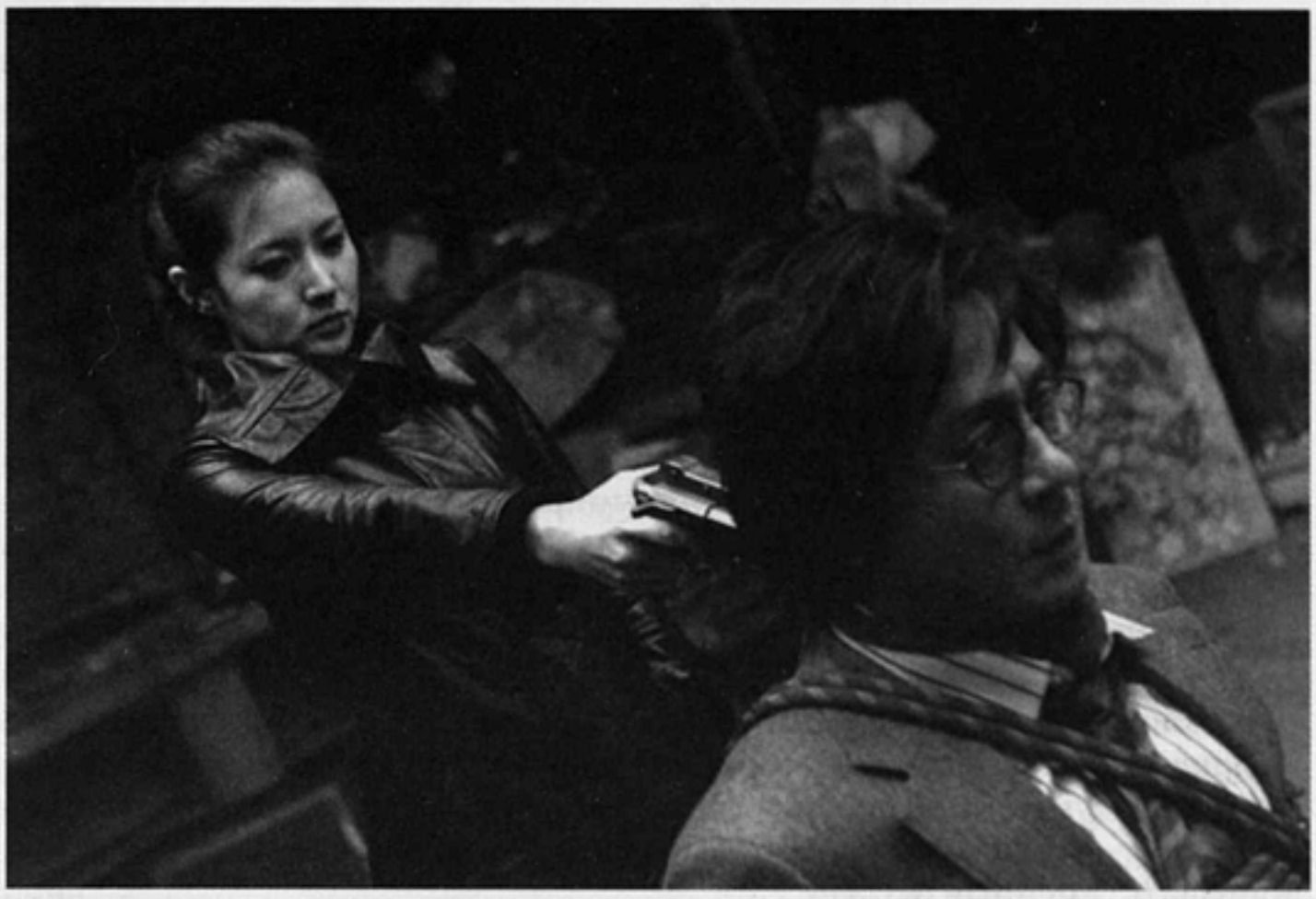
доем казался герою бездонным. Так вина «по незнанию» ложится в копилку его грехов.

С этой стартовой точки и начинается хроника двух параллельных вендетт. Безутешный отец идет по следам похитителя. Тот выслеживает мошенников, погубивших его сестру. Жажда отмщения для обоих становится всепоглощающей, маниакальной: если уж механизм запущен, то неостановим. Погибают все, кому следует умереть: и похитители органов для трансплантации, и левая активистка (возлюбленная Рё). Не минует расплата и его самого. Здесь вообще некому торжествовать. С инженером, осуществившим свой план возмездия, расправляется отряд анархистов, появившийся словно ниоткуда. Мотивировка тут чисто декоративна: подруга глухонемого, которую пытками доконал инженер Пак, состояла в подпольной анархистской ячейке, и товарищи-экстремисты (больше похожие на труппу шутов, чем на банду разбойников) вызвались отомстить за ее погибель...

Заимствуя фабульные ходы из древнегреческих пьес, автор отбрасывает их изначальный пафос, ибо трагедия в эллинском понимании уже немыслима в наши дни, мы не верим в гневливых богов, в проклятие рода («сын за отца не отвечает»), в единую карму нескольких поколений. На смену династическому счислению пришло малое, частное, время. Лишенный эпического дыхания и сакральных подпорок, трагедийный накал неизбежно мутирует в мелодраматический пережим.

Пак Чхан Ук, конечно же, осознавал, что творит. Он намеренно обнажает сюжетные швы, скелетный каркас конструкции. От жестокой мелодрамы до садистского триллера — только один шаг. Оба жанра тяготеют к заведомым упрощениям, к стандартизации фабульных конфигураций. Клишированное — смешно, и насилие в «Сочувствии господину Месть», при всем его шоковом натурализме, работает на перехлест. Избыточность разрушает жизнеподобие, а режиссер к тому же задействует остраняющий фильтр: всплески иронии. «Аттракционы жестокости» отсылают к своим первоисточникам: к мультам, к ранней комической, к театру марионеток, гиньолю. Жертвы и мстители в этом кино не только пленники Рока, они заложники драматургических стереотипов, жанровых пробуксовок, поведенческих схем. Есть в картине и откровенно фарсовые моменты: больная кричит от нестерпимой боли, а компания отморозков (за тонкой перегородкой) сбивается в кучу и мастурбирует всласть — приняли женские стоны за саундтрек порнофильма.

Вторая часть «трилогии мести», знаменитый Oldboy (2003) — летопись перековки, внутренней трансформации личности. Простак превращается



«Сочувствие госпоже Месть»

в мудреца, никчемное существо — в человека просветленного. Не стану вдаваться в анализ этой картины, ее блестящий разбор дан в статье Евгения Гусятинского «Наука забывать»[1]. Как и Oldboy, заключительная картина цикла «Сочувствие госпоже Месть» (2005) — история превращений, значимых личностных метаморфоз. Но подача базового мотива претерпевает в ней ощутимые трансформации. Происходит смена акцентов, поворот от «мужского» к «женскому». От «варварской шероховатости» к «глянцевому» гламуру.

Молодая женщина Ли Гым Чжа безвинно осуждена за убийство ребенка. Она вынужденно оговорила себя ради спасения дочери, похищенной маньяком, который шантажирует ее жестокой расправой над ребенком. Проявив в заключении чудеса смирения и благородства, героиня выходит на волю лишь десять лет спустя. Ли около тридцати, можно строить жизнь заново. Но прежде необходимо расквитаться с обидчиком, чтобы перечеркнуть горькое прошлое. И тут тихий ангел оборачивается фурией. Матери удается отыскать свою девочку, удочеренную в малолетстве богатыми австралийцами[2]. А потом — при поддержке тюремных подруг — выследить и изловить злодея.

Чтобы разграничить две ипостаси своей героини, Пак Чхан Ук прибегает к кичевой оппозиции: скромница — стерва, мисс Джекил и мисс Хайд. Первая — трогательная простушка в сермяжных робах, без всякой косметики. Вторая — женщина-вамп. Броские тени для век (цвета зрелого синяка) — ее боевая раскраска. Ее униформа — дизайнерские наряды. Госпожа Месть уподоблена «госпоже», жрице садомазохистских обрядов, мщение барышни Ли уподоблено миссии ветхозаветной Юдифи. А может, смертоносной прихоти Саломеи. Не случайно в гламурном кадре появляется строй статуэток — де-

[1] См.: «Искусство кино», 2004, № 8. Замечу лишь, что и здесь Пак Чхан Ук выставляет условности напоказ, не слишком заботясь о житейском правдоподобии. Режиссера ничуть не смущает то, что актеры, изображающие бывших однокашников, принадлежат вообще-то к разным поколениям. На вид, скорее, отец и сын — два разновозрастных брата. Можно, конечно, додумать: неуемная жажда расплаты попросту «консервирует» мстителя («Мысли о мести полезны для здоровья»). Но, похоже, в нетривиальном кастинге кроется провокативный (антиконфуцианский) подтекст. Вопреки этикетным прописям, младший — в кадре — третирует старшего.

[2] До последнего времени нежеланных детей принято было «сбывать» состоятельным иностранцам. Считалось, что вольготная жизнь за границей лучше приютских невзгод. Правила усыновления были достаточно либеральны. Результат подобной политики — немалое количество этнических корейцев с американскими или австралийскими паспортами, не знающих ни своей родословной, ни языка, ни культурных традиций предков.

ва с отсеченной мужской головой. Реванш «погибельной женственности» — ироническая отсылка к декадентским клише, к мифологии европейского югендстиля.

Детоубийцей оказывается человек вполне заурядный: учитель, мужчина средних лет. Выбор профессии для маньяка явно нарочит: тут простенький перевертыш — педагог-педофил. Ли Гым Чжа находит улики, указывающие на то, что злодей повинен в гибели еще нескольких ребятишек. Собирается группа скорбящих родителей. Затевается самосуд. Но торжествует ли справедливость? Легитимны ли ярость толпы, круговая порука, коллективная безответственность? Пак Чхан Ук сомневается в этом; в решающий эпизод он вводит элементы социальной сатиры. Сама церемония линчевания — каждый из присутствующих наносит стреноженному преступнику удар ножом или тесаком — кажется гротесковым парафразом ритуальной казни преступника из «Убийства в Восточном экспрессе». Только здесь вместо величавого политеса — истеричная суетливость, вместо бескорыстных порывов — реванш ущемленных инстинктов. Мстителям недостаточно того, что миссия исполнена, что акт возмездия совершен, — алчность искушает их разум. Еще не остыл труп умерщвленного, а родители уже обсуждают возможность возвращения денежных выкупов, когда-то заплаченных за детей. Месть лишается ауры благородства, теряет «моральное алиби», становится тривиальным средством поправить семейный бюджет.

Примечательный факт: убийца детей преподавал английский, то есть язык глобальной, «уравнительной» цивилизации. Дочь героини не говорит по-корейски, English стал для ребенка родным. Материнский язык девочке приходится осваивать заново. Тема отмщения изживает себя еще до финала, когда выходит из тени не менее важный мотив: примирение двух родных по крови людей, нахождение общего языка, обретение средств взаимной коммуникации. Вот он — долгожданный момент: с потолка павильона ниспадает «голливудский» искусственный снег (внятная аллегория «чистоты»). Дочь обнимает мать: ни зябкой дрожи, ни облачка пара. Кажется, что все наконец наладится, что будущее — светло и начнется с «нулевого рубежа», с белого листа, с незапятнанной грязью страницы...

«Сочувствие госпоже Месть»

Трилогия Пак Чхан Ука — исследование превратностей и нестыковок в утверждении торжества справедливости, несоразмерности наказания и проступка, воздаяния и вины, следствия и причины. «Сочувствие господину Месть» — история сведения счетов (по правилам вендетты: кровь за кровь). Оба мстителя однажды совершили оплошность, загладить которую уже нельзя. Корень их бед — провинность перед слабейшим. Инженер Пак не пришел на помощь отчаявшемуся рабочему (в итоге — гибель многодетной семьи). Рё не вытащил девочку из воды. Ни тот, ни другой изначально не замышляли дурного. Вышло так, как случилось. Как карты легли. Нечаянный проступок, будто магнит, притягивает к себе новое прегрешение. Происходит постоянное приращение «совокупной вины».

Первопричина страданий героя Oldboy — провинность по недомыслию. Месть в этой картине не единовременный акт, а длительный, рутинный процесс. Мужчину похищает неведомый враг, многие годы удерживает в камере-одиночке. Изоляция — «искусственный ад» — призвана сломить внутренний стержень личности, лишить объект мщения остатков человеческого достоинства. Но «ад» оказывается «чистилищем», а страдание — залогом перерождения, сущностных метаморфоз. Финал «пути к воздаянию» — не торжество ярости, не триумф вендетты, но обретение жертвой (а отчасти и мстителем) дара сочувствовать и прощать, избавление от негативных аффектов, успокоение.

Таким образом в фильме сосуществуют христианский и буддийский концепты. И они по-своему дополняют друг друга.

Для несчастной барышни Ли из «Сочувствия госпоже Месть» процесс возмездия становится своеобразным способом «детоксикации», средством для вывода из сознания негативных эмоций, посылов агрессии, токсинов зла. Трилогию начинает сюжет о всевластии рока, а завершает рассказ о стремлении выбраться из кармической колеи, сбросить путы предопределенности. Итог же «трилогии мести» — отказ от смирения перед силой судьбы. То есть отвержение фатализма.

«Сочувствие господину Месть» — хулиганский, «панковский» по духу гиньоль. Oldboy — кинокомикс (с эпическим замахом и трагедийными аллюзиями). «Сочувствие госпоже Месть» тяготеет к эстетике женских журналов, к гламуру.

Смена стилистической доминанты, движение от «варварства» к «глянцу» — не просто прихоть постановщика. Сходные сдвиги ощутимы и в творчестве других, синхронных ему авторов-земляков (того же Ким Ки Дука, окончательно впавшего в салонный маньеризм), в общем ментальном настрое фильмов последних лет. Демонстрация протестных настроений, критика общественных норм в современном корейском кино, похоже, вышли из моды.

НИНА ЦЫРКУН

Хелен Миррен: «Я королева!»

Хелен Миррен

В отличие от ее знаменитых партнеров — Джона Гилгуда, Питера О'Тула и Малколма Мак-Дауэлла, — Хелен Миррен никогда не стеснялась того, что снялась в «Калигуле» (1979) Тинто Брасса в роли гетеры Сезонии. Ее не смутил тот факт, что после того как они сделали свою работу, этот режиссер с сомнительной славой вмонтировал в картину эпизоды, заставившие классифицировать ее как жесткое порно. Миррен было достаточно, что участие в этом предприятии помогло ей материально. «Я утратила идеализм в отношении профессии, — говорит она. — У меня пропало ощущение призвания, некоей серьезной и важной миссии, которую я якобы осуществляю в культуре. Все это как-то постепенно улетучилось, а на смену пришло необыкновенное чувство свободы в понимании того, что моя работа — в такой же мере творчество, в какой и просто зарабатывание на жизнь. И когда я это поняла, я стала гораздо лучше играть». А возвращаясь к «Калигуле», следует сказать, что как бы Хелен Миррен ни старалась (а она этого не делает), ей не удалось бы откреститься от репутации суперсексуальной актрисы. Но с этой точки зрения ее можно включить в один класс не с такими секс-богинями ее поколения, как Сильвия Кристель, Бо

Дерек или сегодняшняя звезда Памела Андерсон, а с Мишель Пфайффер, Ким Бэсингер и Джессикой Лэнг. Правда, и в этой категории она уникальна; во-первых, потому что снимается много и в разнообразных фильмах, а во-вторых, и перейдя шестидесятилетний рубеж, продолжает оставаться поразительно сексуальной.

В сущности, здесь ничего удивительного, ведь начало ее карьеры пришлось на пик сексуальной революции, когда демонстрация сексуальности, обнажение на сцене и на экране служили инструментом, катализатором и символом освобождения. Однако многие актрисы на том и остановились, и когда отпала острая необходимость бороться за свободу и женское равноправие, потихоньку утихомирились в успокоившемся мейнстриме. А Хелен Миррен распорядилась своей сексуальностью по-своему, расширила горизонты ее применимости, говоря модным языком, диверсифицировала ее капитал. Как заметил один критик, она слишком умна, чтобы фигурировать в качестве только лишь соблазнительницы.

Хелен Миррен никогда не была сногсшибательной красавицей, в чем совершенно хладнокровно признается, но и до сих пор сохранила отличную фигуру. Так или иначе секс-бомбой типа Мэрилин Монро Хелен Миррен назвать было нельзя — в этом и состояло ее преимущество. Эпоха Монро с ее лучившимся с экрана эротизмом закончилась вместе с ее уходом из жизни. Уже с началом 60-х существа из плоти и крови, подобные ей, уступали место «транссексуальным» созданиям с их холодным соблазном, подчеркивавшимся принципиально иным типом макияжа. Алые губы и распахнутые с помощью закрученных ресниц глаза Монро сменились почти телесного цвета помадой и зачерненными веками, превращающими лицо в гипнотическую маску, а пышная грудь и крутые бедра уступили место мальчишеской плоскогрудости. Фактура Хелен Миррен с ее худобой и аскетичным лицом легко вписывалась в этот иконографический канон и отвечала тому «соцзаказу», в котором горячий трепет Монро сменялся отстраненно холодными, ритуальными жестами соблазна.

В фильме-легенде Джона Бурмена «Эскалибур» (1981) Хелен Миррен играла сестру короля Артура фею Моргану, которая с помощью черной магии могла представать неотразимо соблазнительной и, пользуясь этим, строила интриги против брата, чтобы освободить трон для своего сына. Ее соблазн принимал форму рационального расчета. Нисходя в стихию мифа, Бурмен превращал своих персонажей в скульптурные изваяния с четкими ритуальными жестами, обладающие гипнотически завораживающим воздействием на зрителей. Миррен изображала образцовый мифический персонаж и одновременно женщину, которая в духе модных тогда увлечений юнгианством проходила путь «индивидуации», обретения собственного «я» через овладение стихией бессознательного и ощущения избранничества. А в черной комедии Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989) актриса играла красивую, молодую и униженную брутальным мужем Джорджину, женщину с задавленной сексуальностью, которая случайно выхватывает в толпе посетителей ресторана мужчину, на котором испытывает свои чары и незаметно влюбляется, через сексуальный опыт обретая свое достоинство. Гринуэй на наших глазах проводит Джорджину через фазы преображения. Ее первый сексуальный контакт с Майклом происходит в выложенной белым кафелем туалетной комнате, стерильная белизна которой напоминает операционную, если не прозекторскую. Потом они встречаются в насыщенной теплыми чувственными парами ресторанной кухне и, наконец, в оранжерее — эдемском саду первозданной любви. «Ты меня вернул к жизни», — говорит Джорджина лежащему рядом с ней мертвому Майклу, убитому злобным ревнивцем. И хладнокровно, изощренно карает мужа, вызывая сочувствие «госпоже Месть», так же, как раньше заставляла женщин идентифицировать себя с ведьмой Морганой. При этом поведение Миррен на экране в соответствии с режиссерской манерой Гринуэя всегда было демонстративно ритуальным. Например, ее проходы по ресторанному залу подчеркивались

«Елизавета I», режиссер Том Хупер

ритмичным минимализмом музыки Майкла Наймана — Миррен не шла, а шествовала.

Но вот четырнадцать лет спустя, в 2003 году, на экраны вышел фильм Найджела Коула «Девушки с календаря». Теперь, в пятьдесят восемь лет, Хелен Миррен играла провинциальную домохозяйку. И это был уже совсем другой тип героини. Думая, как помочь овдовевшей подруге справиться с потерей мужа, ее Крис выдвинула идею: вместо очередного скучного мероприятия в женском клубе сняться всем коллективом на календарь, чтобы собрать деньги и внести их в фонд борьбы с лейкемией. И не просто так сняться, а в обнаженном виде. Сразу надо оговориться, что особой наготы на экране не возникло. Нагота отвратительна, как истина, заметил Бодрийар; «девушки» же постоянно подчеркивают, что не голыми они будут сниматься, а «ню». Каждая «мисс» предстает — как в защитном камуфляже — в антураже близких ей обиходных предметов: от цветов или пианино до садовой лейки, превращая сеанс и картинку одновременно в бытовую акцию и в игру соблазна.

Надо заметить, что Британия остается единственной страной (пожалуй, кроме Франции, где пример практически исчерпывается единственной фигурой — Катрин Денёв), где женщина за сорок, а тем более за пятьдесят может считаться соблазнительной. Но это соблазн особого рода.

Крис произносит слова, в которых можно узнать перефразированный афоризм, некогда брошенный самой актрисой: «Плоть — вот что продается. Никто не хочет смотреть на картинки церквей. Все желают видеть обнаженное тело». Впрочем, это сказано больше для эпатажа. А тело — главный манифестант в святом деле самоосвобождения. Между прочим, одно из древнейших понятий английского права, существовавшее еще в раннем Средневековье, до составления Великой хартии вольностей, — Habeas corpus («имеешь тело»), акт, которым гарантировалась личная свобода. Освобождение тела подчерки-

вается в фильме Коула повторяющимися эпизодами «девушек», на фоне родных пейзажей упражняющихся в йоге или какой-то подобной ей системе «высвобождения» природных сил и энергий. В финале такой эпизод лукаво заканчивается возгласом одной из них: «А нет ли у кого-нибудь чипсов?», и звезды календаря дружно устремляются на поедание вредных для фигуры, но вкусных чипсов, бросая вызов безудержной мании здорового образа жизни и худосочной красоты, яростно проповедуемых из-за океана.

Все это переводит тему «соблазна» на здоровую платформу и чисто практический базис. Соблазнительность используется в «производительной» форме и в духе экономической целесообразности. Схема освобождения производительных сил накладывается на схему освобождения тела и пола. Календарь успешно продается, о девушках узнают в Голливуде, их приглашают на престижное ток-шоу Джея Лено, и сбывается мечта Крис: ее гримируют на студии через стенку от Джорджа Клуни! Тут в сюжет вступает мощный социальный мотив, без которого немыслимо сегодняшнее британское кино. Хотя актрису поначалу смутило именно это: то, что «Девушки с календаря» окажутся слишком «английскими», а конкретно — чересчур похожими на «Мужской стриптиз». То есть вторичными, то есть своего рода «контрударом» на удачную мужскую комедию.

Так или иначе творческая судьба Хелен Миррен неразрывно связана с историей британского кино, в 70—80-е годы нередко шокировавшего буржуазный вкус, но вместе с тем наследующего классической традиции. Можно сказать, что ей повезло: она оказалась в нужном месте в нужный момент и, по ее словам, за пару лет реализовала свои амбиции. Еще бы: в 1968-м она сыграла Гермию в киноверсии спектакля Питера Холла по шекспировскому «Сну в летнюю ночь», а год спустя — Кору в драме «Век согласия» Майкла Пауэлла, сразу затем — фрекен Жюли в фильме Джона Гленистера и Робина Филлипса по пьесе Стриндберга, снялась в провокативном «Диком мессии» Кена Рассела и сюрреалистической комедии «О, счастливчик!» Линдсея Андерсона. Дальше было множество шекспировских ролей — двойная партия Офелия/Гертруда в экспериментальном «Гамлете», Розалинда в «Как вам это понравится», Имоджина в «Цимбелине» — и это только в кино и на телевидении, а ведь она еще всю жизнь играет на сцене и того же Шекспира, и Чехова, и пьесы «рассерженных молодых людей» с их сочувствием к малым сим.

Как-то Хелен Миррен сказала, что ей гораздо интереснее играть слабых героинь, чем сильных. Такую возможность она получила в картине Фреда Скеписи «Последняя воля» (2001).

«Безумие короля Георга», режиссер Николас Хитнер

«Последняя воля», режиссер Фред Скеписи

В этой истории про четверых старых друзей ее героиня играет роль пятой в квартете. Эти четверо любили выпить кружку эля в пабе. Но однажды они пришли туда втроем и получили коробку, в которой лежала урна с прахом четвертого, Джека. Сын покойного Винс везет их в своем «Мерседесе» в городок Маргейт, но по дороге они не раз останавливаются в разных местах, связанных с теми или иными моментами жизни Джека и их собственной. Однако вдова покойного Эми (Хелен Миррен) отказалась участвовать в последнем автопробеге. В этот траурный день она с вызовом оделась в красное. На этот день у нее назначено другое мероприятие — посещение в приюте для душевнобольных их с Джеком дочери Джун. Эми, конечно, скорбит о смерти мужа, но тут вопрос принципа. Пятьдесят лет назад в том самом Маргейте, где была зачата их дочь, Джек символически швырнул в воду плюшевого медвежонка, которого Эми выиграла в тире, после чего состоялся тяжелый разговор: муж потребовал забыть о безумной дочери, вычеркнуть ее из жизни. Но в тот самый момент, когда друзья мужа прибывают в Маргейт, Эми прощается с дочерью — на этот раз навсегда: не напрасно ли она была в контрах с Джеком из-за дочери, которая ни разу за все эти долгие годы даже не узнала ее? Эми едет к месту назначения на автобусе и вспоминает не только тот горестный случай с медвежонком, но и взгляд Джека, в котором впервые выразилась любовь, когда они, посланные на летние работы, собирали хмель в Кенте. И снятый как один из самых изысканных эротических эпизодов в истории кино момент, когда она сидит в легком платье на крылечке, поставив между ног тазик для хмеля, а Джек, отрывая шишечки, забрасывает туда черенки. И, конечно, свою измену — с лучшим другом мужа Реем, измену как месть за отказ от дочери, случившуюся именно тогда, когда Рей вез ее на свидание с Джун.

Долголетнее нежелание простить мужа было бунтом слабой женщины, компенсировавшей свою слабость упрямством. Хелен Миррен особенно удается совместить в характерах своих женщин противоречивые черты, и этим достигается и объемность образа, и его достоверность, вызывающие симпатию зрителей. Не случайно среди соотечественников самым популярным из сыгранных ею персонажей стала детектив Джейн Теннисон в телесериале «Главный подозреваемый», который за шесть лет эфира принес актрисе премию «Эмми» и несколько наград BAFTA. Ей удалось одновременно передать в своей героине ранимость и официальную сухость, застенчивость и амбициозность, обидчивость и твердость и много чего еще. Возможно, эти склонность

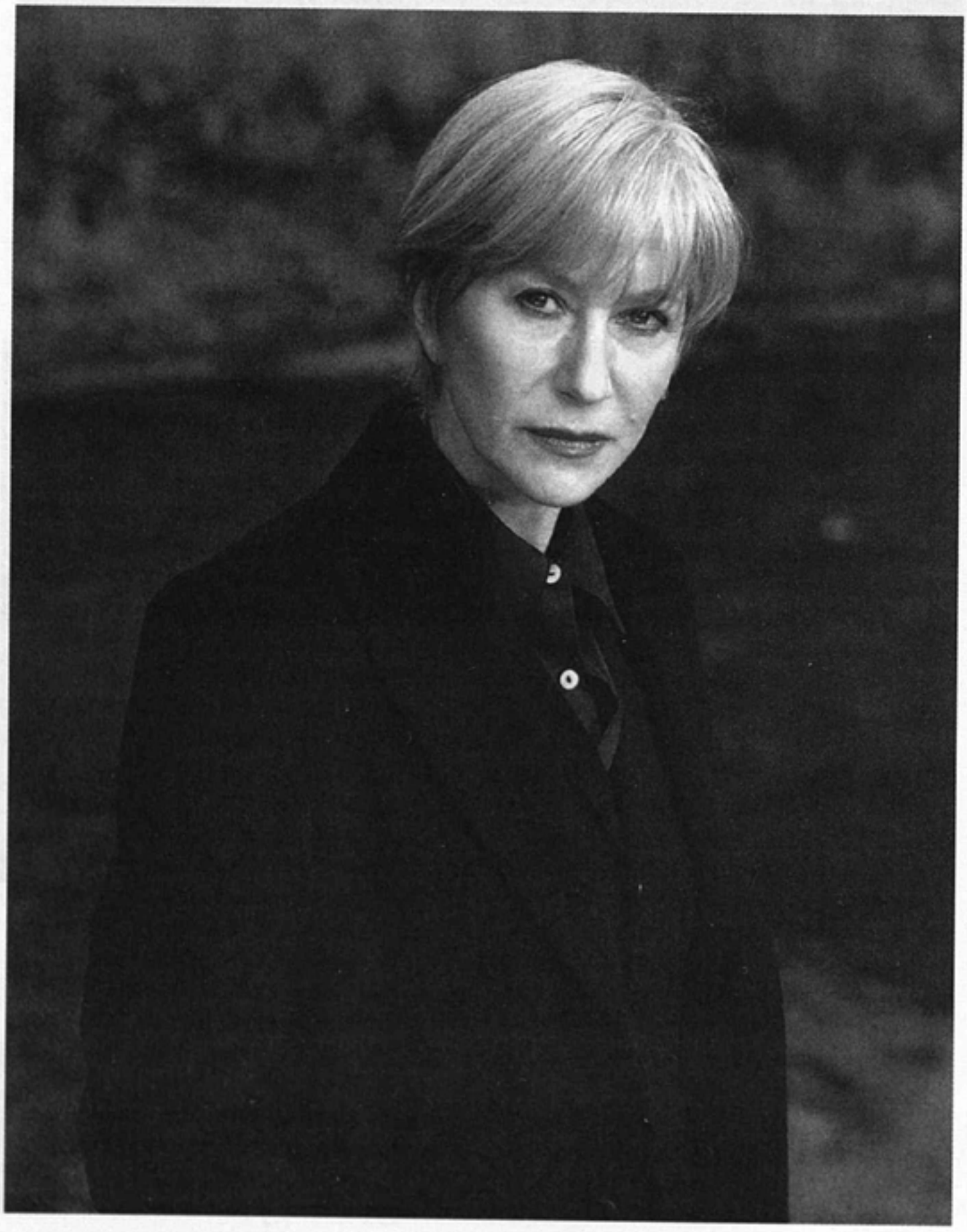
и умение сыграть амбивалентность — след ее русского происхождения. Ее дед был русским аристократом, офицером, который занимался закупками вооружения в Англии, а после революции там и остался. Ее отец, по профессии скрипач, некоторое время работал в лондонском филармоническом оркестре, но потом сменил эту деятельность на более надежный кусок хлеба, став таксистом. Он женился на девушке из простой семьи, младшей из тринадцати детей, по-видимому, с примесью цыганской крови. Свою вторую дочь родители назвали Елена Лидия, а ее настоящая фамилия — Миронофф. В числе своих «русских» качеств Хелен Миррен называет лень (правда, пытаясь обозначить ее каким-нибудь более благородным образом): «Вряд ли мне когда-нибудь действительно хотелось трудиться — я предпочитаю притворяться». Но если совсем серьезно, то она на счет «русскости» относит свою эмоциональность, страстность и желание проникнуть в ту трудно определимую зону, которая отделяет нас самих от жизни других. Ей, кстати, приходилось играть русских — и не только в чеховских пьесах. Космонавт Таня Кирбук в «2010» Питера Хаймса, любовница танцовщика, «выбравшего свободу» (его играл Михаил Барышников), в «Белых ночах» своего будущего мужа Тейлора Хэкфорда. А теперь, как она говорит, «пришло время, когда русские играют английских королев».

Хелен Миррен, будучи потомственной русской аристократкой, как было сказано, родилась в семье таксиста, исповедующей антимонархистские принципы. «Моя мать все время втолковывала мне, что королева — такая же простая смертная женщина, как и все мы», — вспоминает актриса, в 2003 году произведенная в кавалерственные дамы. Последний факт не изменил ее мировоззрения, хотя именно роли коронованных особ принесли ей грандиозный успех. Кстати, ее дебютом на профессиональной сцене была как раз роль царицы Клеопатры в спектакле «Антоний и Клеопатра». За роль королевы Шарлотты в фильме Николаса Хитнера «Безумие короля Георга» в 1995 году она удостоилась первой номинации на «Оскар». Потом была премия «Эмми» за

«Королева», режиссер Стивен Фриз

телесериал «Елизавета I» и, наконец, обвал наград за «Королеву» в 2006—2007 годах — от приза Венецианского кинофестиваля до «Золотого глобуса», BAFTA и «Оскара».

Она не без иронии признается, что возможность носить корону для нее важнее, чем текст роли: «Это классно!» Изображать королевский антураж для Хелен Миррен — дело техники; в сущности, можно сказать, что она играет королеву там, где она женщина, для которой, в частности, очень важен ее внешний облик. Не случайно она, принимая в последние дни массу поздравлений в связи с наградами, которые так щедро на нее сыплются, с улыбкой благодарит королеву, «которая полвека носит одну и ту же прическу». Однако все гораздо глубже; женщина «с короной» — это совсем не то, что женщина с бриллиантовой диадемой на голове. И сам наряд, особенно в исторические времена, делал женщину не просто дамой, а символом нации. Причем быть королевой было гораздо труднее, чем королем, поэтому то уважение, которое заслужила Елизавета Тюдор, говорит о том, что она была действительно выдающейся личностью — а это сыграть труднее всего. «Елизавета I» начинается в тот момент, когда двадцатипятилетняя дочь Генриха VIII, объявившая себя королевой-девственницей, вступает на престол, и, надо сказать,



«Главный подозреваемый», режиссер Филип Мартин

важные государственные дела заботят ее не больше, чем чисто женские. «Я моложе любой из фрейлин, — заявляет она. — Я могу быть задорной, веселой, бесшабашной!» — но все же долг и данное народу слово всегда перевешивают, что, как показывает актриса, дается ей нелегко. Особенно во взаимоотношениях с первым возлюбленным — Робертом Дадли (Джереми Айронс), мужчиной, увы, не королевской крови. На брак с графом Анжуйским она соглашается из соображе́ний большой политики, но тут вмешивается судьба. На Елизавету обрушивается сразу весь возможный шквал бедствий: известие о смерти жениха, о притязаниях Марии Стюарт, о союзе Франции с Испанией и о строительстве Великой армады, угрожающей вторжением в Англию. И тут оказывается, что «бесшабашность» — всего лишь проявление минутной женской слабости. Под пышными одеждами скрывается существо, находящееся в плену обязательств. Получив все эти страшные новости, Елизавета не кидается в истерику, а лишь закрывает глаза и крепко стискивает руки у лица. Она не вольна выдавать свои истинные чувства. Встретившись с Лестером через семь лет разлуки, Елизавета только выдыхает: «Ах!», но в этом выдохе столько задавленной страсти и горечи, что никакой «текст» тут уже неуместен. Елизавета может дать волю чувствам — но только до известного предела. Вот, кажется, уже готова уступить мужскому натиску в откровенной эротической сцене с Эссексом, но в последнюю секунду находит в себе силы сказать «нет». «Во мне дремлют демоны, и если их разбудить, я пролью реки крови... Но во мне живет и истинное сострадание», — говорит она. Ритуальные знаки власти, накрепко связанные с их собственной референцией, узы церемониала не позволяют их носительнице отдаваться порывам чувств, и эта скрытая борьба, ежечасно происходящая в ней, проявляется на поверхности скупым жестом, взглядом, лаконичной мимикой актрисы, которая показывает свою героиню очень умной и властной, а кроме того, женственной и, стало быть, ранимой, доверчивой, подчас глуповатой или взрывной. Женщиной, которая любила мужчин, скорее всего вправду храня свою девственность, но более всего любила власть и боялась ее потерять, потому что были реальные претенденты на трон.

Еще один важный момент. Миррен как актрисе интересно играть исторически достоверно, не модернизируя роль в угоду нынешней моде. Надо было обжить реальное дворцовое пространство, где внутренняя архитектура предполагала постоянную жизнь на виду, выработать манеры поведения человека, который всегда окружен толпой народа или хотя бы приближенными — днем и ночью, то есть найти и предъявить некую долю вынужденной театральности.

Ныне царствующей королеве Елизавете Виндзор во многих смыслах легче, чем ее тезке, — ее власть сегодня носит практически символический, даже декоративный характер. Но власть ритуала остается по-прежнему сильной, навязывая себя «телу власти» как матрицу поведения. Есть одна сфера, где нынешней королеве требуются то же самое мужество, тот же жесткий самоконтроль, что и монархине Елизавете Тюдор. Это касается сохранения традиций и репутации королевской семьи. Это касается одиночества крови. Собственно, об этом и рассказывается в фильме Стивена Фрирза «Королева»[1]. Драматургически картина строится как поединок королевы со своим народом, который она проиграла, не утратив своего величия, и поединок с премьер-министром, который она по существу выиграла, не уронив достоинства своего игрового партнера. Не случайно «Королеве» предпослан эпиграф из «Ричарда III»: «Трудна жизнь того, чья голова увенчана короной». Разницу между коронованной особой и простолюдином во власти нам дают почувствовать в одном из первых эпизодов фильма — официальном представлении только что избранного премьер-министра Тони Блэра королеве. Ультрадемократически настроенный премьер настаивал

[1] См. подробную рецензию: М а л ю к о в а Лариса. Миссис Миррен представляет... — «Искусство кино», 2006, № 11.

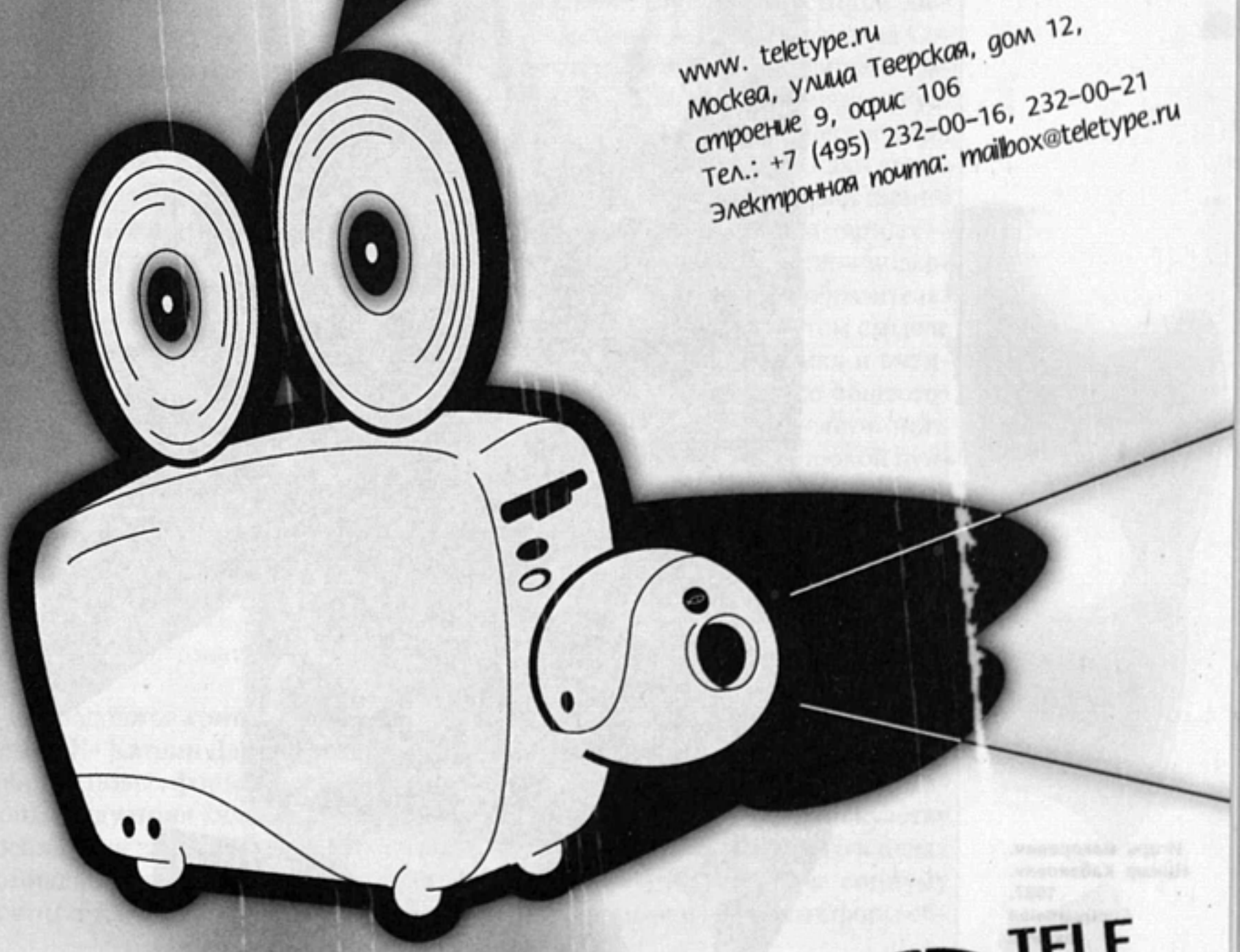
на том, чтобы встреча носила неформальный характер. И тут же получил первую пощечину: «Первым моим премьер-министром был Черчилль, — с вежливой полуулыбкой произносит королева. — Он был в пальто и шляпе. Этого было достаточно, чтобы дать урок мне». А потом, чтобы подчеркнуть, как ей неприятен Блэр, чуть-чуть слишком поспешно отдергивает руку после поцелуя. Так же, как у Елизаветы Тюдор, у нее есть минуты слабости и отчаяния — но заплакать она позволяет себе только тогда, когда этого не видит никто. Не увидим и мы — оператор тактично снимает ее со спины. В остальных случаях — всегда полное самообладание, что, даже несмотря на десятилетия тренировки, дается тяжело. Актриса демонстрирует это в сцене у дворцовой ограды, окруженной толпами людей, пришедших попрощаться с леди Дианой, когда на глаза королеве попадается обвиняющая королевскую семью записка на цветах: «Твоя кровь на их руках». Королева чуть отшатывается, как ужаленная, но тут же привычная мягкая улыбка вновь возвращается на ее лицо — страсти страстями, а протокол протоколом. Взгляд Елизаветы всегда как бы обращен внутрь ее самой — только там ее опора, ее самостояние, основанное на вековой традиции, каковую она обязана хранить во что бы то ни стало как заложница монархии, институции, которая, как выясняется, продолжает выполнять свою социальную и национально консолидирующую роль. И королева остается победительницей — обольстительницей, воспользовавшейся тем кодифицированным соблазном, который способен понять, на который готов откликнуться, которому готов подчиниться знающий правила игры профессиональный политик. Таковой ее невольно провозглашает ярая противница, жена Блэра, упрекающая мужа вроде бы с позиций политической игры, а по сути — из женской ревности: «Ты был реформатором... Но все премьеры рано или поздно начинают обожать королеву». Можно добавить сюда слова самого Блэра: «Эта женщина полвека исполняет работу, которой не просила!»

Удачно сыгранные роли высокородных особ не изменили самоидентификации актрисы (она не отождествляет себя со своими героинями, и крыша у нее не поехала). Не изменилось и ее личное отношение к монархии как оплоту классового расслоения. Но в то же время она прекрасно знает свое место в актерской иерархии. Хелен Миррен как-то сказала: «Я никогда не желала сдерживать свои амбиции. Знаете, есть такое чувство ансамбля: мол, мы все вместе... Нет, ничего мы не вместе. Я королева. Я звезда». И едва она это произнесла, как поспешила оговориться: «Кроме, конечно, тех случаев, когда я в работе».

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

Р А З Б О Р Ы

Игорь макаревич. «Шкаф Кабакова». 1987. Специальная техника

ИОСИФ БАКШТЕЙН

Цитадель элитарности

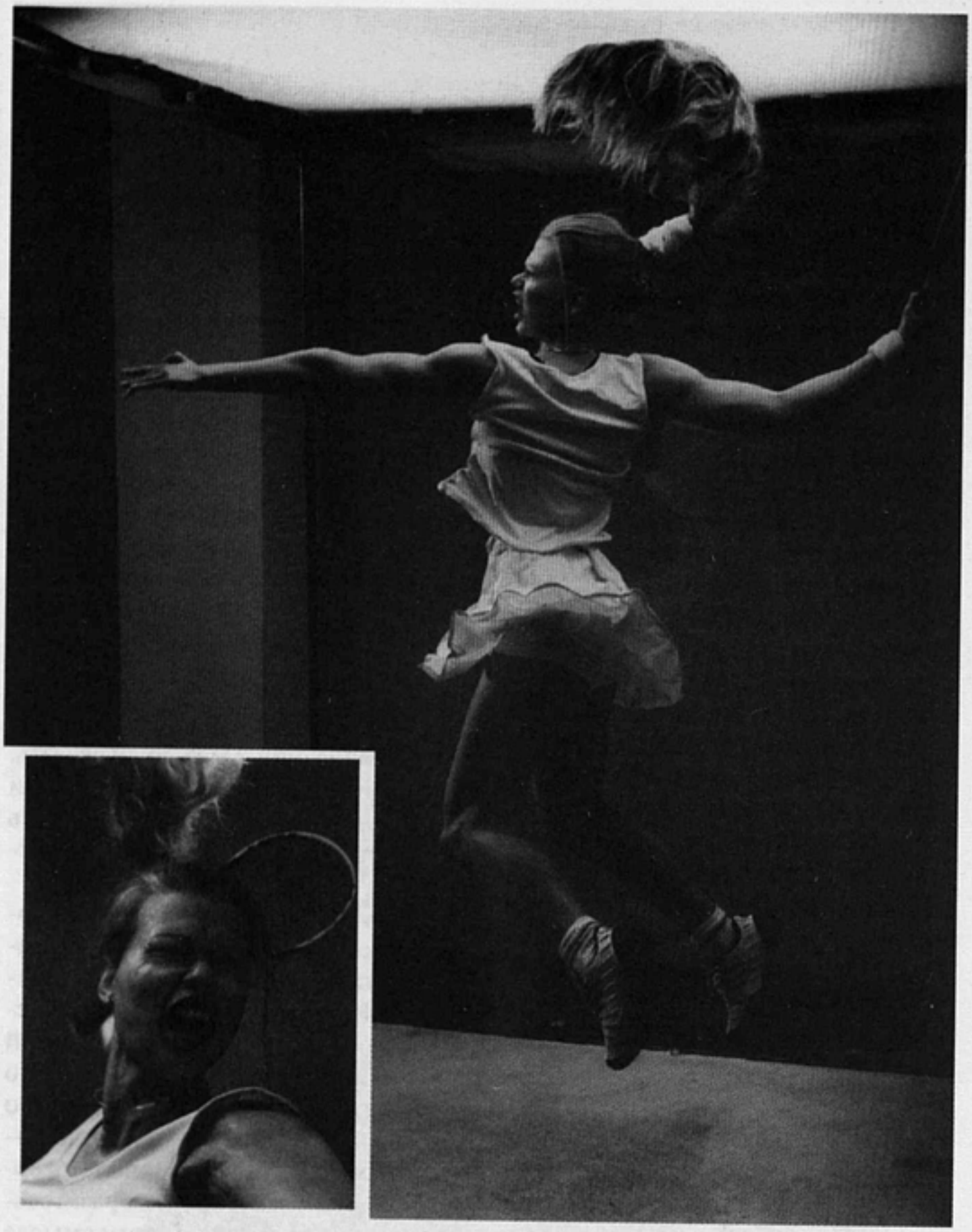
ТЕЗИСЫ ОБ ИСКУССТВЕ В ЭПОХУ СОЦИАЛЬНОГО ДАРВИНИЗМА

1. Полное название книги Чарльза Дарвина — «О происхождении видов путем естественного отбора или сохранении благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь». Подзаголовок дает ответ на вопрос о том, почему книга Дарвина вновь обретает актуальность, хотя угол нашего зрения сегодня, безусловно, иной. Вопрос можно сформулировать следующим образом: какой отбор и какая борьба за жизнь происходят в эпоху глобализации и можно ли сказать, что именно она стала еще более суровой по сравнению с предшествующими историческими периодами? Имеет ли современное искусство шанс выжить в такой борьбе среди транснациональных институций культурной индустрии?

2. В связи с этим надо попытаться определить еще раз особенности той эпохи, которая наступила после падения Берлинской стены (1989) и распада Советского Союза (1991). Есть все основания полагать, что этими событиями завершился огромный исторический период, эра Нового времени, когда искусство и культура в целом были важнейшей составной частью общественной идеологии. Этим определялось привилегированное положение как самого искусства, так и художника. Хотя, конечно, их роль и место существенно различались при либеральных режимах, с одной стороны, и тоталитарных — с другой. И в том и в другом случае особые доказательства дает период модернизма и авангарда в течение всего XX века. Искусство, особенно изобразительное, всегда претендовало на элитарную позицию в обществе. В этом смысле модернизм завершает традицию Просвещения, когда либеральная и антиклерикальная идея торжества разума предполагала деление всего общества на воспитателей и воспитуемых. Принципиальная непонятность истинного смысла футуристического или дадаистского произведения для широкой публики — одно из последствий такого деления, при том, что именно авангардный художник претендует здесь на роль воспитателя (или капризного и непослушного воспитуемого).

3. Теодор Адорно имел в виду борьбу в условиях полного господства рыночной экономики, когда писал, что «чем выше дегуманизация способов действия и содержания, тем более усердно и успешно работает культурная индустрия».

Продолжая критику культурной индустрии, куратор кассельской «Документы X» Катрин Давид предположила, что задача художника сегодня — разработка новых форм незрелищной драматизации (non-spectacular dramatization). Индустрия культуры, по ее мнению, придает современному искусству зрелищный характер и инструментальную функцию, использует его в целях социальной регуляции и контроля. Такое подчинение искусства социуму достигается за счет эстетизации обычной информации и принятых форм об-



Олег Кулик. «Спортсменка». 2002. Смешанная техника, воск, витрина

щественной дискуссии. При этом благодаря спектаклизации современного искусства создается возможность непосредственного, прямолинейного чувственного совращения зрителя, навязывания ему эмоционального переживания, которое парализует какое бы то ни было эстетическое суждение.

Катрин Давид пыталась сделать «Документу X» максимально незрелищной и невизуальной, хотя это и звучит парадоксально для одного из самых дорогостоящих проектов в области изобразительного искусства. В этой точке зрения воплотилась позиция куратора, для которой борьба против ориентации на медиа и тривиальность есть борьба против поглощения изобразительного искусства массовой культурой. Между тем в условиях глобализации пригодность вещей к работе с медиа становится «нормой жизни». Изобразительное искусство остается последней цитаделью, пока не взятой агрессивной медиализацией: город, к примеру, уже почти пал, здесь идут последние уличные бои (не случайно художественные проекты последнего времени разворачиваются на его улицах).

4. Я разделяю точку зрения, согласно которой искусство может сохраниться, лишь развивая в себе способность сопротивляться поглощению структурами культурной индустрии — проникать в них, но воспроизводить при этом

свою идентичность. «Если искусство теряет эту способность, оно уже не может называться искусством» (Джон Робертс).

5. Неолиберальная реальность бросает художнику вызов и заставляет разрабатывать новые стратегии выживания. Одна из них — создание произведений, направленных против доминирующей поп-культуры, а также использование ее в своих целях. Другая стратегия, которая также является реакцией на неолиберальную политику, проводимую в ряде стран, состоит в трансформации роли художника, превращении его в своего рода предпринимателя. Эта ориентация является доказательством того, что изобразительное искусство фактически превратилось в механизм порождения различных типов художественного поведения. Художник добивается независимости за счет того, что ему уже незачем ждать, пока та или иная культурная институция пригласит его выставиться на той или иной площадке. Независимые художественные практики *вне* художественных институций, несомненно, существовали и ранее, но имели иной масштаб.

6. Не будет ошибкой сказать, что художники, разрабатывающие стратегию эстетической альтернативы, в отличие от настоящих предпринимателей, в большей мере интегрированы в политическую жизнь, ориентированы именно на социальные, а не на бизнес-сообщества. Стратегия альтернативы является здесь отражением неолиберального контекста, в котором действует современное искусство и в котором «поле политической трансформации становится также полем художественной трансформации... а политический авангард определяет местонахождение художественного авангарда» (Хал Фостер).

Известная опасность такого подхода связана с тенденцией эстетизации политики или ее замещения моральным ригоризмом, подчинения догматизму определенной доктрины даже в том случае, если интенция художника состоит в том, чтобы продолжать традиции Просвещения и гарантировать их выживание (Юрген Хабермас). Первые две стратегии хорошо ложатся на тот тип общества, который можно охарактеризовать как «элитную меритократию» с ее ориентацией на неолиберализм. Важно отметить, что этот тип общества базируется на новом типе этики, который Мануэль Кастеллс и Пекка Химанен называют «этикой хакера». Она адресована новому ведущему классу — классу инноваторов неолиберальной информационной эпохи.

7. Сегодня помимо «естественного отбора» существует «искусственный отбор» — жизнь перестает быть только естественной данностью, но приобретает черты чего-то искусственно созданного. В этих условиях само современное искусство приобретает характер политического и эстетического выбора. Оно, с одной стороны, постоянно выбирает искусственность в качестве своего предмета (Борис Гройс), а с другой, традиционно рассматривается как способ выживания, «параллельный» биологической жизни (Ars longa, vita brevis).

8. Выживание искусства как института в условиях глобализированной рыночной экономики оказалось еще более сложной задачей, чем выживание в условиях тоталитарных режимов, когда оно являлось важнейшей частью господствовавшей идеологии. Дело в том, что художник, являясь идеологом в подобном обществе, становится объясняющей и оправдывающей его устройство фигурой. Власть просто вынуждена говорить на его языке. Основной интригой, легитимирующей практически все идеологические постройки тоталитарных сообществ, становится бесконечный разговор художника с тираном. И здесь особенности институциональной конструкции изобразительного искусства играли существенную роль. Ведь оно всегда с довольно большой обоснованностью претендовало на элитарное положение в культуре своего времени, что стало особенно заметно в эпоху модернизма. Эти элитарные притязания, гораздо более активные чем, скажем, в театре, кино, музыке и литературе, были связаны с невоспроизводимостью продукта деятельности художника. Несмотря на факт использования им многочисленных технических средств, именно живопись, «холст, масло» остаются до сих пор основой профессии, фундирующим прототипом произведения изобразительного искусства. Какими бы тиражируемыми средствами художник сегодня ни пользо-

вался — фотографией, печатью, видео, — его произведение, когда оно претендует на статус изобразительного искусства, должно обязательно стать уникальным, каким-то образом уникализироваться. Ведь художник — единственный из всех деятелей искусства — до сих пор остается кустарем-одиночкой. Он существует один на один со своим произведением, рассчитывает на понимание того, что создает нечто для очень ограниченного круга лиц, а поэтому его произведения нуждаются в интерпретации. То, что он делает, всегда находится в «зоне неразличения» — того, что уже является искусством, и того, что только претендует им стать.

9. Художник — единственный деятель культуры, который должен каждый раз доказывать, что то, что он создал, может рассматриваться как искусство. Таким образом и проводится грань между событиями и предметами обыденной жизни и явлениями, которые являются произведениями искусства. И каждый раз эти коллизии связаны также и с тем, как в изобразительном искусстве формулируются критерии качества и профессионализма. Анализ того фундаментального факта, что три великих художника, которые являются основоположниками современного искусства — Ван Гог, — Гоген и Сезанн были фактически самоучками, не имели систематического художественного

Группа «Синие носы». «Салют из штанов». 2005

образования, да и вся история современного искусства (в России — начиная с так называемого «бунта четырнадцати» в 1863 году) — это история борьбы с Академией, приводит к выводу о том, что критерии качества и профессионализма в изобразительном искусстве принципиально отличаются от критериев качества и профессионализма в других видах искусства. Конфронтация с академической традицией здесь всегда была ярче представлена. Художник зачастую годами, если не десятилетиями, добивается того, чтобы его высказывание, третировавшееся, как маргинальное, не заслуживающее внимания, как «не искусство», было признано важным художественным событием.

10. Современное изобразительное искусство, особенно в идеологический период своего развития, существует в форме рефлексии относительно самого себя, своего предмета и своей истории. И как результат этой рефлексии. Авторские жесты, предметное выражение радикализировались, создавались визуальные знаки, вступавшие в резкую полемику с признанными на данный момент «пластическими ценностями», вплоть до их полного отрицания или не менее решительной деконструкции. Достаточно вспомнить хотя бы одно произведение из истории концептуализма — «Стул» Кошута как пример полемики с общепринятыми принципами визуально-пластической гармонии.

11. Исторический прототип изобразительного искусства — картина. Она есть своего рода кирпич, из таких кирпичей сложено все стройное здание искусства или, как говорит Гринберг, движущая сила его истории. Принцип картины неизменно сохраняется, как бы ни менялись физические носители. Даже видеодокументация перформанса опирается на протоформу картины. Изобразительность, таким образом, есть способ репрезентации, который соотносим с «картиной». С нею же связано и само понятие «художник» в современном искусстве: в его профессиональные задачи помимо репрезентации своего актуального эстетического сообщения входит создание такой системы визуальной иконографии, которая включала бы механизм отсылки зрителя назад, к классической картине. Только такой механизм обеспечивает самотождественность искусства в истории. На этом основании компьютерное искусство относится к изобразительному (а не, скажем, к кино). Экран — тоже своего рода картина. Именно благодаря аллюзии его отсылки к живописному полотну, любое изображение — созданное, например, на компьютере — может обоснованно претендовать на статус художественного.

12. Итак, изобразительное искусство — цитадель элитарности, и надо признать, что этой цитадели, несомненно, приходит конец. Атрибуты изобразительности — событийность, репрезентация, элитарность, политическая ангажированность и прочее — увязаны в одну систему, и кризис одного из параметров этой системы не может не затронуть все остальные. Кризис элитарности непоправимо подорвал и презумпцию интеллектуала как неустранимого посредника. Это касается не просто социального статуса или профессиональной пригодности интеллектуала, но затрагивает интересы гуманитарного дискурса как такового. В частности, в сомнительном положении оказывается философия, которая заинтересована в изобразительном искусстве как в мощном сопоставительном контексте, на материале которого удобно выстраивать антиномии дискурсивного знания.

13. Классическая картина как знак отражения внешней реальности утверждает ее, реальности, существование, демонстрирует достоверность мира, созданного Творцом. Напротив, модернистская картина есть знак внутренней реальности художника, которая оказывается единственно гарантированной, поскольку, если верить Ницше, Бог в какой-то момент умирает. Исходя из субъективности внутреннего, модернизм может производить только неконвенциональные вещи, толкование которых берет на себя интеллектуал-посредник. Смысл эстетического акта при этом смещается в область интерпретаций и комментариев. Демонстративная простота художественных средств возмещается изощренностью интеллектуальных усилий.

14. Игра в элитарность принимает новый оборот по мере того, как модернист (или постмодернист) деконструирует свою собственную культурную роль. Дюшан утверждал, что любая вещь может стать искусством. Йозеф Бойс, в свою очередь, исходил из того, что любой человек может стать художником. Наконец, на следующем этапе «обобществления прекрасного» «всем и каждому» предлагается роль интеллектуала-интерпретатора. Зритель помещается в такую схему, в которой фигура интеллектуала теоретически неустранима, но вакансия свободна. Наблюдая в музейном или выставочном зале нечто странное в качестве произведений, не получив немедленное разъяснение, зритель сам включается в процесс интерпретации того, что он видит. Таким образом, привнося в интерпретацию собственную личную историю и личный миф, из постороннего наблюдателя он превращается одновременно в комментатора и в (со)автора этого произведения.

15. Совращающая интенция массовой культуры направлена на то, чтобы через медиализацию порождать потребителей. Но если массовая культура опускает человека до состояния потребителя, то современное искусство возвышает его до состояния интерпретатора («любой человек может стать интеллектуалом»). Этот конфликт и является сутью того противоречия, о котором говорит Катрин Давид.

Интересно, что придание такого рода избранности рядовому зрителю есть не просто намерение отдельных представителей арт-мира, но некая интенция, на реализацию которой работает вся структура современного искусства. Все это имеет одну цель — вывести зрителя из пространства манипулируемости и потребления и сделать его равноправным участником процесса производства и воспроизводства комментариев к некомментируемому и интерпретаций неинтерпретируемого. Ведь именно к этому процессу сводится «современное искусство» со времен Дюшана.

16. Проблема противостояния коммерческого и некоммерческого актуальна и для изобразительного искусства. Только здесь есть строгое деление институтов на профитные и нон-профитные. Оно вызвано спецификой рынка уникальных произведений, а также потенциальными конфликтами интересов между разными фигурантами арт-мира. На это могут возразить, что некоммерческие организации, существующие не благодаря своей деловой активности, а на различные гранты и спонсорские деньги, распространены и в театральном мире, и в издательском деле, да и кино, как известно, бывает малобюджетное. Но это все примеры довольно маргинальных в соответствующем виде искусств проектов, в то время как в изобразительном искусстве некоммерческая деятельность является структурообразующей.

17. С тех пор как Беньямин сформулировал состояние современного нам искусства как свойство воспроизводимости, смысл изобразительного искусства можно усматривать именно в упорной борьбе с тиражируемостью произведения и, как теперь становится понятно, с индустриализацией искусства (и в искусстве). Как известно, Беньямин увидел симптом воспроизводимости в кино как массовом зрелище и в фотографии, сам смысл которой заключен в многотиражности. Несмотря на это, фотография, которая конституирует себя как искусство (в отличие от документальной или рекламной съемки), стремится всеми силами противостоять тиражируемости, заложенной в ее природе. Институт limited editions, например, является одним из таких средств сопротивления. Авторские принты подписываются и нумеруются, обычно не производятся тиражом более пяти отпечатков. Существуют многочисленные техники обработки физической поверхности изображения, посредством которых тиражируемому — в принципе — объекту придается статус уникального. В еще большей степени, чем в фотографии, стремление к борьбе с тиражируемостью свойственно перформансу и видеоинсталляции. Носитель изображения — видеокассету —тиражировать даже проще, чем фото или кинопленку. Отсюда возникает проблема для системы изобразительного искусства: как эту воспроизводимость ограничить, если не подавить вообще? Существуют, разумеется, институциональные

приемы (например, авторское право на мастеркопии, что позволяет ограничивать возможное количество репродукций). Но главная роль в обуздании тиражируемости все же принадлежит художнику: при каждом новом экспонировании в выставочном пространстве инсталляция не воспроизводится, а создается заново. Элемент неповторимости вводится личным вмешательством художника в технические средства воспроизводства, так что каждый раз эффект от этого вмешательства оказывается беспрецедентным и неповторимым.

18. Таким образом, именно изобразительное искусство оказывается оплотом борьбы с современными средствами медийного воспроизводства. При постоянном изменении и обновлении пространственных форм и материальных воплощений, при всей подвижности идеологических репрезентаций, этот вид художественной деятельности неизменно, в любых ситуациях воспроизводит все ту же идею — тезис об уникальности произведения искусства.

19. В основе изобразительного искусства лежит оппозиция «музей — галерея». Музей — это основополагающая институция, это некоммерческая организация, а галерея, наоборот, — коммерческая. Точно так же делятся и крупные художественные события: биеннале — это некоммерческий проект, ярмарка — коммерческий. Соответственно, тут существует принцип «конфликта интересов». Коммерческий деятель не может писать критические статьи: он заинтересованное лицо; директор музея не может иметь собственную коллекцию и т.д. Существует четкое различие в значении публикаций, посвященных разным видам искусства. Рецензия на фильм слабо влияет на его коммерческую судьбу, в то время как рецензия на выставку, тем более персональную, прямо и непосредственно может определять ее коммерческий успех. Эти зависимости являются принципиальными.

20. Мы уже согласились, что изобразительное искусство — в сущности, кустарное производство. И все так называемые новейшие виды и медиа принципиального влияния на технологию художественного процесса не оказали. Даже работая на компьютере, художник остается один на один со своим предметом.

Леонид Соков. «Орел с медведем». Из серии «Политические игрушки». 1982. Дерево, масло

21. Фотография, как известно, начинается с подражания картине в пикториальный период, приходит к самостоятельной форме, основанной на документалистике и репортажности, затем, когда становится тотально компьютеризированной, а ее визуальные ряды — сконструированными, снова стремится воспроизводить некоторые основополагающие принципы живописи.

22. Как только в общественном сознании было зафиксировано, что фотография очень точно воспроизводит внешнюю реальность, искусство стало плодить беспредметность. Тут-то и появляется импрессионизм, который связан с субъективностью визуального восприятия.

23. Два главных произведения модернизма — readymade Дюшана и «Черный квадрат» Малевича. Интенция обоих видов — новизна: не важно, что эти произведения представляют собой по существу, главное — инновация и интерпретация. Вместо писсуара и сушилки для бутылок Дюшан мог купить любой другой предмет (задача облегчилась бы, если бы в Нью-Йорке в 1917 году уже была открыта ИКЕА). «Черный квадрат» мог быть, и бывал, как красным, так и белым (только не зеленым — Малевич ненавидел природные цвета). После появления readymade и абстракции зритель не мог руководствоваться пластическим критерием оценки произведения (это было очень кстати, так как Малевич, например — хотя в этом до сих пор мало кто даже из профессионалов решается признаться, — был весьма посредственным живописцем). Главными теперь становятся идеи, теории. Отменяются критерии мастерства. «Клайн, Ротко, Поллок и даже де Кунинг были вполне скромными живописцами, пока не стали абстрактными экспрессионистами», — полагает Артур Данто.

24. *Производство* произведения в классической версии сменяется интеллектуальным *воспроизводством*: без присутствия интерпретатора (или автоинтерпретатора, как это делается в концептуальном искусстве) оно не является (не считается) произведением. Данная точка зрения отличается от позиции Клемента Гринберга, полагавшего, что искусство само по себе, без посторонней интеллектуальной помощи представляет себя глазу. Критикуя эти взгляды, Артур Данто считает, что «произведения искусства и реальные вещи нельзя отличить друг от друга на основе одной лишь визуальной инспекции».

25. Конструкция модернизма является элитарной именно из-за неустранимости фигуры интеллектуала-интерпретатора, который демонстративно противопоставляет себя неизбежно возникающей вокруг него массовой (или тоталитарной) культуре. С одной стороны, Дюшан поставил (буквально) массовую вещь на пьедестал, с другой — тем самым радикально отделил предмет своего теоретического интереса от продукта промышленного производства. После этого жеста Дюшана все искусство было обречено на обсуждение диалектики уникальности и воспроизводимости. Совершив свою эпохальную акцию, он тем самым заявил: сегодня даже живопись, при создании которой используются краски, купленные в магазине, является практически readymade.

26. Похоже, однако, что прежняя концепция элитарности изобразительного искусства исчерпала себя. То, что началось в 1968 году — демократизация символической арены, демонтаж идеологических макронарративов, тотальная доступность символической арены через Интернет, — смело систему иерархий, предложенную модернизмом. Презумпция уникальной ауры художественного произведения всегда поддерживает процесс возникновения новых объяснительных концепций. Именно поэтому изобразительное искусство так легко абсорбирует политические идеи, как левые, так и правые.

27. Неудержимое стремление изобразительного искусства к воссозданию элитарности имеет две парадоксально взаимоисключающие, но сосуществующие стороны. Во-первых, в XX веке оно выступает в самом авангарде политического левого фронта, существует в контексте антиконсерва-

тизма. Во-вторых, становится средой самых консервативных настроений. Это касается прежде всего так называемого коммерческого искусства, неотъемлемой составляющей массовой культуры (для которой проблема вкуса является неразрешимой).

28. Но одновременно (и это еще более важно) изобразительное искусство — всегда самое консервативное, идеологизированное и ангажированное при тоталитарных режимах. Неприязнь как Сталина, так и Гитлера к модернизму общеизвестна.

29. Центр тяжести философии модернизма был перенесен с акцента креативности на акцент *«указания на»*. В классическую эпоху художник либо копировал реальность, либо был медиумом между повседневностью и бытием. Но именно в эру модернизма, авангарда и вплоть до постмодернистского периода художник стал восприниматься не как творец, а как комментатор. Дело не в том, чтобы создать какое-то произведение, а в том, чтобы указать на какой-то предмет как на художественный. Такой жест и является фактом создания произведения.

Александр Самохвалов. «Советская физкультура». 1937. Холст, темпера

30. Этот зазор между созданием и комментированием — еще один фактор, порождающий особое положение изобразительного искусства среди других его видов. В какой-то момент своей истории оно принципиально перестает быть понятным «всем и каждому». Как только центр тяжести был перенесен на создание авторских «указаний», уже футуризм не мог существовать без интеллектуальной рефлексии как части самого произведения. Интеллектуал, независимая фигура, должен был интерпретировать то, в качестве чего «здесь и теперь» присутствует искусство.

31. Структурная особенность изобразительного искусства состоит в его мультимедиальности, которую можно противопоставить мономедиальности других видов искусства. Художник теперь может и должен использовать различные средства для воплощения идеи о том, что такое искусство и что такое «жизнь в искусстве». Он пользуется и живописными средствами, фото- и видеотехникой, строит объекты и инсталляции, инициирует перформансы, акции и хэппенинги, в то время как деятели других видов искусства ограничены в выборе средств: музыкальные инструменты, кинопленка, книга и актер — каждый раз что-нибудь одно, и только одно.

32. Изобразительное искусство включает сегодня в себя жанры, пограничные со всеми известными. Оно примыкает буквально ко всем видам искусства. Театр здесь представлен перформансами, кино — видео, которое стало органической составной частью почти любой современной экспозиции, музыкальный мир — звуковыми инсталляциями, а литература — текстами, которые во времена господства концептуализма оказались чуть ли не доминирующим визуальным решением. Более того, в эпоху модернизма изобразительное искусство превратилось из механизма порождения визуального текста в способ создания типов художественного поведения.

33. Дмитрий Александрович Пригов писал, что изобразительное искусство радикально развело текст и художника. Текст стал частным случаем его проявления. В других видах искусства художник умирает в тексте, в изобразительном — текст умирает в художнике. Когда приходишь на выставку, нужно смотреть не на картины, а на художника. Система изобразительного искусства оказалась способной архивировать и музеефицировать сами типы поведения, а не только объекты. Основным показателем профессионализма стала изобретательность, мобильность и культурная вменяемость поведения, которое теперь легитимируется всем интернациональным художественным сообществом.

34. Кто-то сказал, что художественный жест — это, по сути, не просто искусство, а «искусство об искусстве», способ различения искусства от неискусства. И каждый раз это различение проводится в совершенно непонятном месте. Чем непонятнее, чем радикальнее зона различения, которую выбрал автор, тем интереснее сам художественный жест. Убежденность в правоте собственного жеста требует от художника обоснования, публикаций, организованных событий и т.д. Именно способность все это делать позволила московскому концептуализму выжить в условиях Советского Союза в 70-е годы, эстетически победить господствующую идеологию, стать предтечей современного искусства в России.

35. В изобразительном искусстве, как и в музыке, нет барьера языка, поэтому оно и является самым интернациональным видом искусства. Так, Московская биеннале, к которой я имею некоторое отношение, сделана с учетом того, как это событие может быть оценено не столько местной художественной средой, сколько, в первую очередь, глобализированным художественным сообществом.

36. Все деятели искусства, которые работают в пространстве описанных выше проблем, осознанно относятся к художественным стратегиям своего выживания, а также к самой ситуации сохранения искусства и художника как важного субъекта политической и социальной критики. Мы исходим из утверждения Адорно, согласно которому «культура на самом деле не просто приспосабливается к человеческому существованию, но всегда протестует против ситуации косности, в которой человек существует, и тем самым воздает ему хвалу».

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Тела и границы

ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ФИЗИОЛОГИЯ

«Лед», режиссер Алвис Херманис, Новый Рижский театр. Фрагмент инсталляции к спектаклю

1

Девушка кинула рюкзак и уселась на пол так, будто плюхнулась в домашнее кресло, а не под ноги пассажирам, которых методично высасывал с платформы поездов TGV эскалатор. Девушке надо было сверить свой билет с расписанием вылетов, и она просто заняла самую удобную позицию — почти в центре зала, напротив табло. Села не глядя: в аэропорту Шарля де Голля, разумеется, чистый пол.

Обыденная сценка, но пустим ее рапидом, отметим естественность движения, неброскую опрятность одежды, свободную гибкость тела.

Теперь можно вставить кадр в культурную рамку, ну хотя бы такую: Николай Евреинов, теоретик-эквилибрист, выделявшийся эксцентричностью идей даже среди персонажей Серебряного века, считал, что театральность присуща и тем, кто об этом не подозревает, например животным (против французских девушек, думаю, он тоже не возражал бы). С этой точки зрения мне и хочется посмотреть на эпизод в аэропорту. В нем есть две принципиальные для нового европейского театра вещи, настолько обычные, что их отмечает, наверное, лишь взгляд со стороны. Свободное, незажатое, естественное в своих движениях тело. И чистый пол.

2

Культура сценической пластики связана с культурой бытового жеста, телесными привычками куда сильнее, чем кажется. Тело не воспитаешь враз, на занятиях по сцендвижению. Можно научить правильной линии, обозначить рисунок, задать ритм. Но телесная свобода возникает в детстве — и с детством уходит. Зажимается социальными нормами и рамками приличий, обтесывается, пока человек не угнездится в выбранной или вынужденной нише. Да, так происходит повсеместно, но зажатость русского тела заметнее. Как во всяком

обобщении, здесь содержится натяжка и одновременно банальность, однако они того же рода, что и в замечании о том, как просто разглядеть в толпе иностранца: «выражение чуждости на лице», как чудесно сказано у Андрея Платонова. Но ведь то же самое и с телом.

Тело — часть ландшафта, среды, культурного поля. У нас в этом поле ему почти не остается места: оно почти целиком занято полярной мифологемой «русской души». Тут даже передергивать не надо — это практически аксиома, и как раз с нее начинается сборник «Тело в русской культуре», изданный недавно «Новым литературным обозрением». «Идеологические препятствия, возникавшие (и возникающие) на пути показа и анализа тела в России, вполне очевидны: с одной стороны, это подозрительность, с которой православная традиция относилась к телесности, а с другой — цензура советской эпохи, столь же рьяно боровшаяся с любыми намеками на физиологичность»[1]. Сложность в том, что на Западе тема телесности давно разработана до мелочей, буквально до слез (во Франции, например, опубликованы и Histoire du corps, и Histoire des larmes), у нас же почти непахана (навскидку все вспоминают Михаила Бахтина с анализом карнавальной культуры и материально-телесного низа, а дальше сильно задумываются). И вот кафедра славистики Сорбонны организовала в 2002 году конференцию «Тело в русской и иной культурах», результатом которой и стал опубликованный «НЛО» сборник статей. В нем широкий тематический разброс: от фольклора до лагерной прозы Варлама Шаламова. Но даже по оглавлению видно, что это в основном исторические прогулки окрест все той же дихотомии «тело — душа»: «Женские и мужские уста в церковном и светском дискурсах России X — начала XIX века», «Слезы в русской духовной культуре», «Тело Христа в русской живописи XIX века», «Образы «телесности» в поэзии русского символизма» и, конечно же, «Тело родной души». Последнее определение хочется применить и к русскому театру — феноменально бесплотному и бесформенному в сравнении с европейским.

3

Предполагалось, что этот текст будет о различиях: почему наш театр, в сущности, гетто, почему такого театра, как в Европе, у нас (за статистически ничтожными исключениями) нет?[2] Чтобы локализовать огромную тему, я уцепился за самое очевидное, поверхностное — и тут же понял, насколько это гиблое дело. Я тщился быть анатомом, а вынужден скакать по театральному телу, как блоха.

Два замечания в конспект о российской стороне вопроса. Первое: из всех модных в Европе театральных тенденций последних пятнадцати лет у нас прижилась только «новая драма». Второе: нашим режиссерам совершенно не по зубам драматургия самого «телесного» из современных русских писателей — Владимира Сорокина.

Отплевываясь от мертвого театра с большими сценами, костюмными постановками и народными артистами, русская «новая драма» все равно попала в поле традиции. Объявила основой театра текст, слово. И актуализировала типаж «человека из подполья»: бойкое сообщество, образовавшееся вокруг московских «Театра.doc», фестивалей «новой драмы» и театра «Практика», иногда комически напоминает революционный кружок. Более того, идеолог движения Михаил Угаров даже успел это сходство отрефлексировать, вполне самоиронично поставив в «Практике» пьесу Вячеслава Дурнен-

---

[1] Тело в русской культуре. Сборник статей. Составители Г.Кабакова и Ф.Конт. М., 2005.

[2] Самое известное исключение — театр «Дерево» Антона Адасинского, соединивший японский танец буто со своего рода «телесной клоунадой». База «Дерева» уже давно в Дрездене, но в последнее время труппа Адасинского все чаще выступает в родном Петербурге и регулярно включается в конкурс национальной театральной премии в категории «Новации». Это тоже красноречиво — мощные театральные корни «Дерева» до сих пор кажутся русской публике свежими побегами.

кова «Три действия по четырем картинам» — обрамленную квазипередвижническими полотнами историю молодого писателя-разночинца в типовом пародийном окружении революционеров-гомосексуалистов, интеллигентов со сложными сексуальными девиациями и суровых суфражисток, выходящих на панель, чтобы помочь товарищам по борьбе.

У русской «новой драмы» есть важное достоинство — ее активисты работают в локальной, четко ограниченной эстетике, иначе говоря, имеют систе-

«Эмилия Галотти», режиссер Михаэль Тальхаймер. Дойчес театр, Берлин

му координат (напрочь утерянную условно «традиционным» отечественным театром). Принципиальная проблема нашей «новой драмы» связана с тем же: локальная эстетика провозглашается магистральной — «новая драма» равна современному театру.

Конечно, не равна. В Европе этот поезд уехал лет десять назад — в 90-х по сценам прокатилась волна хлестких и задиристых пьес (знаковое название — Shopping and Fucking Марка Равенхилла), но это уже давно не фестивальный мейнстрим. Моду по-настоящему пережили лишь отчаянные (и при этом ритмически безупречные) тексты англичанки Сары Кейн; она сама, к несчастью, не пережила.

Тему телесности, которую на европейской сцене нагляднее всего отрабатывает направление physical theatre (у нас этот термин чаще всего переводят как «театр движения»), тоже, наверное, надо рассматривать сейчас ретроспективно, но она свежее и актуальнее «новой драмы». Это следующая по времени волна, пик которой пришелся на начало 2000-х (конечно, все циклично: хэппенинги 1960-х шли вслед за драматургией «рассерженных» — маятник театральной моды колеблется, среди прочего, по амплитуде «слово — тело»).

Что касается Сорокина, то природу его драматургии всегда лучше понимали европейцы. А лучше всех, как оказалось, латвийский режиссер Алвис Херманис — европеец родом из СССР, с антикварной дотошностью выстраивавший на сцене советские столовки и коммуналки, но неожиданно сделавший самый сильный и принципиальный спектакль, который я видел в 2006 году, — «Лед» по сорокинскому роману. В апреле 2007-го в Салониках Херманису вручают престижную европейскую премию «Новая театральная реальность». Снайперское попадание: «Лед» Херманиса — новая театральная реальность в точном смысле этих слов. Но я хочу вернуться ко «Льду» позже. А пока еще раз прокрутить сценку в аэропорту.

4

Чистый пол применительно к театру, конечно, придется сделать из буквального метафорическим: так удобно показать еще одну непривычную для нашей сегодняшней сцены вещь — дисциплину режиссерской мысли, умение до блеска отполировать и прием, и смысл.

В этом замечательно сильны немецкие постановщики поколения тридцатилетних. Например, Михаэль Тальхаймер, чью «Эмилию Галотти» сыграли в Москве полтора года назад на фестивале с программным названием NET (Новый европейский театр).

От просветительской драмы Лессинга Тальхаймер оставил практически голый костяк, который можно разыграть за час с небольшим в ритме вальса: и, раз-два-три — включается музыка из фильма Вонг Карвая «Любовное настроение» и тугая пружина интриги начинает раскручиваться с той неумолимостью, которая позволяет назвать происходящее на сцене именно трагедией.

Театральный механизм «Эмилии Галотти» завораживает разом четкостью и чуткостью работы: минималистичной изощренностью формы и открытой эмоцией, новой условностью и новой искренностью, успевшей стать для поколения, к которому принадлежит Тальхаймер, не только художественным кодом, но и универсальным оправданием дилетантизма — и вот тут «Эмилия Галотти», с ее техническим совершенством, способна здорово отрезвить любого, кто хочет говорить сердцем, всерьез не научившись ремеслу и не пройдя настоящую театральную аскезу.

Работа Михаэля Тальхаймера — мастер-класс режиссерской дисциплины: только безжалостно отбрасывая все случайное, можно добиться такой красоты театрального языка и такой высокой возгонки страсти.

В этой возгонке есть все тот же нюанс (лучше всего заметный зрителю, который слушает «Эмилию Галотти» в переводе): развитие характеров на сцене подчинено не столько психологии, сколько моторике. Пластическая партитура спектакля не просто восхитительна — она заставляет спокойно признать, что на российской сцене сколько-нибудь близкая по уровню работа попросту невозможна. Для того чтобы строить постановку на такой скрупулезно и тонко прописанной системе жестов, нужны не только идеальный музыкальный слух и чувство ритма. Необходимо то, о чем шла речь в начале, — иная культура бытового жеста. А над ней надстраивается еще одна ступень: немецкие актеры существуют внутри театральной традиции, успевшей впитать и адаптировать для драматической сцены открытия современного танца. Известный анекдот про английский газон, который приобрел свой идеальный вид, потому что его подстригало не одно поколение садовников, вполне применим и к немецкому театру: для того чтобы воспитать подобную культуру сценического жеста, надобно всего-то ничего — изначально находиться в той среде, где танц-театр Пины Бауш давно стал такой же классикой, как пьесы Лессинга.

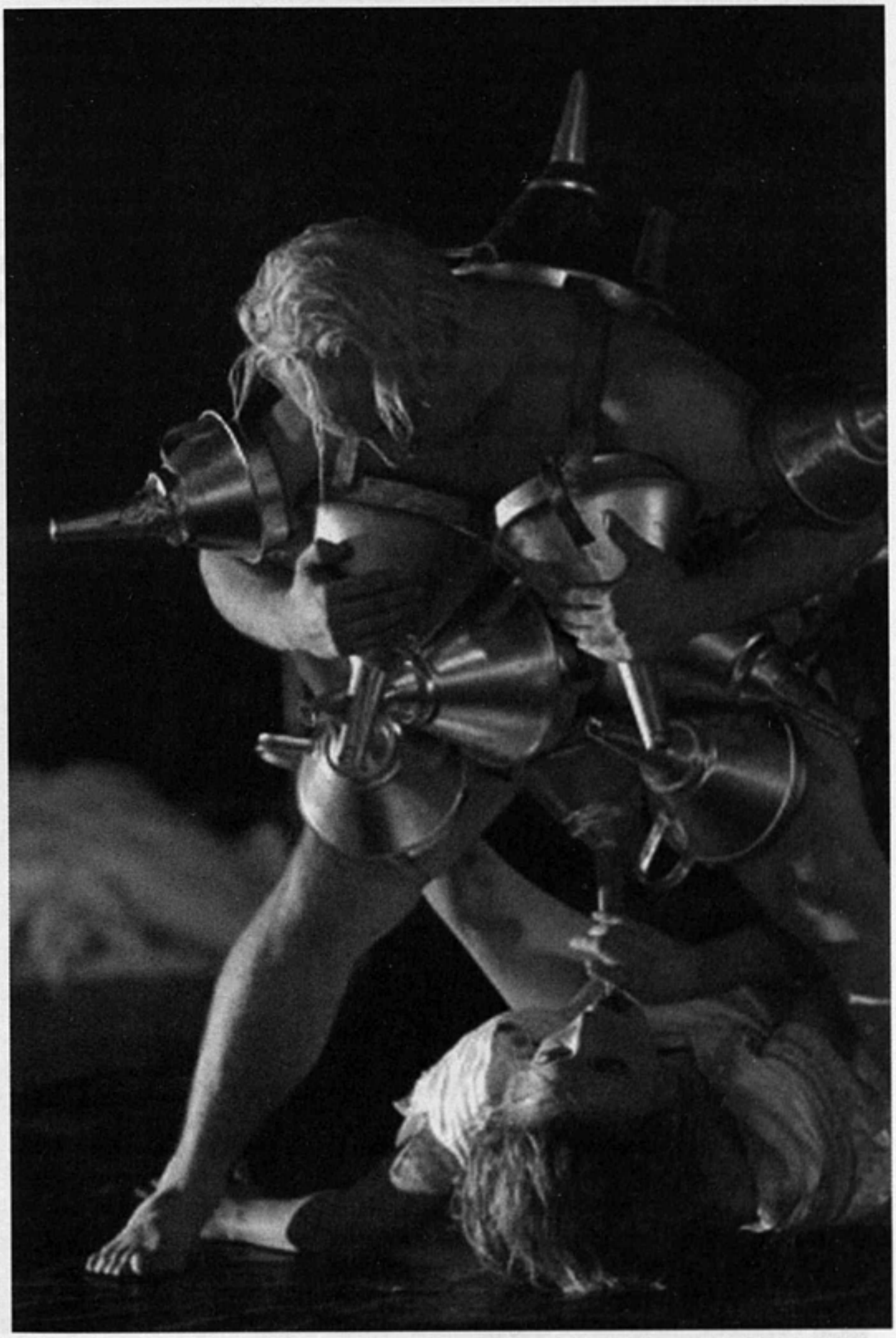
Актеры Тальхаймера — непрофессиональные танцовщики. Но они умеют двигаться свободно, ритмично и точно, использовать тело, как инструмент. Граница театра и современного танца для них вполне условна — как границы в Евросоюзе.

5

Сценка в аэропорту Шарля де Голля подсказывает и этот разворот — если перевести взгляд с девушки на расписание рейсов, можно увидеть сюжет об условности границ и эффективности технологий, делающих эту условность физически ощутимой. Так работает и новый европейский театр, размывший все привычные деления на жанры и виды.

Девушка запомнилась мне потому, что в тот день я возвращался в Москву с театрального фестиваля. А там, в Авиньоне, случилась революция, связанная как раз с манифестацией телесности и мощным вторжением театра на территорию соседних искусств. Это было в июле 2005-го.

Двумя сезонами раньше крупнейший театральный фестиваль пережил «инфаркт». Программу 2003 года сорвали забастовки сезонных рабочих — под аккомпанемент их лозунгов ушел с поста директор Бернар Фэвр Д'Арсье, почти такая же знаковая фигура в театральном мире, как каннский директор Жиль Жакоб — в кинематографическом. В 2004-м новые директоры Венсан Бодрийе и Ортанс Аршамбо, оба из поколения тридцатилетних, казались кризисными менеджерами, а их изобретение — пост «приглашенного артиста», вокруг которого формируется программа, — удачной уловкой в ситуации, когда собственный общественно-культурный вес еще не набран. Однако выяснилось, что эта пара готовила бомбу. Если в первый год работы Бодрийе и Аршамбо выстроили программу вокруг спектаклей своего немецкого ровесника Томаса Остермайера, радикально модернизирующего классические



«Я есть кровь», режиссер Ян Фабр. Авиньонский фестиваль

пьесы, но работающего в знакомых рамках социального театра, то в следущем сезоне они затеяли грандиозный скандал: «приглашенным артистом» оказался бельгиец Ян Фабр, режиссер, хореограф, художник, но, главным образом, провокатор и фанфарон. Программа Авиньона-2005 получилась такой, что возмущенных критиков приехал успокаивать министр культуры (а французская пресса прилично влияет на настрой публики — по вечерам в авиньонской фестивальной толпе продают свежие газеты, выкрикивая не заголовки первой полосы, а фамилию автора рецензии на вчерашний спектакль в Папском дворце). Претензии к показанному на фестивале, в общем, сводились к одному: это не театр.

Ну, что такое театр, мы все знаем: это место, где зрители могут в тридесятый раз послушать стих Расина или посочувствовать душевным страданиям чеховских трех сестер. А на авиньонских площадках летом 2005-го страдали тела. Директор Венсан Бодрийе сформулировал тему программы в вопросе: «Что значит сегодня быть человеком?», и постановщики высказались конкретно: человек на сцене предстал прежде всего в физиологической ипостаси.

В самых простодушных вариантах — например, у того же Яна Фабра — она подверглась символизации, доходящей до гротеска. На главной авиньнской сцене в парадном дворе Папского дворца бельгиец показывал натуральные гран-гиньоли с напыщенными названиями «Я есть кровь» и «История слез». В них, кажется, были побиты очередные рекорды бутафорского изуверства: кровь лилась, как на скотобойне, половые и прочие органы рубили тесаками, голые артисты извивались на бурых осклизлых подмостках, неопрятный Диоген вылезал из бочки, чесал в промежности и орал: «Ищу человека!»

Само по себе это выглядело глупо, но в общем фестивальном контексте приобрело смысл: соединив высокопарность и физиологизм, Фабр, минуя сегодняшний драматический театр, перекинул мостик от средневековых жанров — карнавала и моралите — к той территории, на которой оказалась самая принципиальная часть программы.

Если ставить главный вопрос этого фестиваля не обобщенно-философски, а сугубо театрально, то он звучал бы, по-моему, так: что может сегодня противопоставить театр Обществу Спектакля (описанному в знаменитой книге Ги Дебора в 1960-х и с тех пор мутировавшему лишь в сторону усугубления своей симуляционной природы)?

Да, конечно же, тело. Чтобы перестать быть дурной (или качественной, в данном случае это не важно) иллюзией, фальшивкой, театру надо заступить за границу, проходящую сквозь тело актера. Иначе говоря, шагнуть в смежный, но приниципиально другой вид искусства — перформанс.

6

На привычный театральный взгляд, актер служит медиумом, с помощью которого режиссер или хореограф рассказывают историю, — так возникают понятия роли, сюжета и драмы. В перформансе нет ни сюжета, ни роли — здесь тело и эмоции художника становятся материалом для создания метафоры, а физиология и анатомия превращаются в такие же инструменты, как, скажем, краски и холст. Важно и то, что перформансист работает не на сцене, а рядом со зрителями, часто вторгаясь в их личное пространство и провоцируя на ответное действие.

«Алхимические» спектакли Фабра, построенные на символике телесных жидкостей, при всем своем экстремизме демонстрируют вполне традиционный подход к проблеме: тело актера на сцене никогда не попадает в зону риска и неопределенности, оно подчиняется заранее придуманному режиссерскому рисунку, помещено в безопасную эстетическую рамку и обставлено не более чем театральной бутафорией. А если посмотреть на театр как на искусство, в котором тело артиста оказывается и объектом, и инструментом анализа, а исполнитель выходит из комфортного поля игры и рискует всерьез?

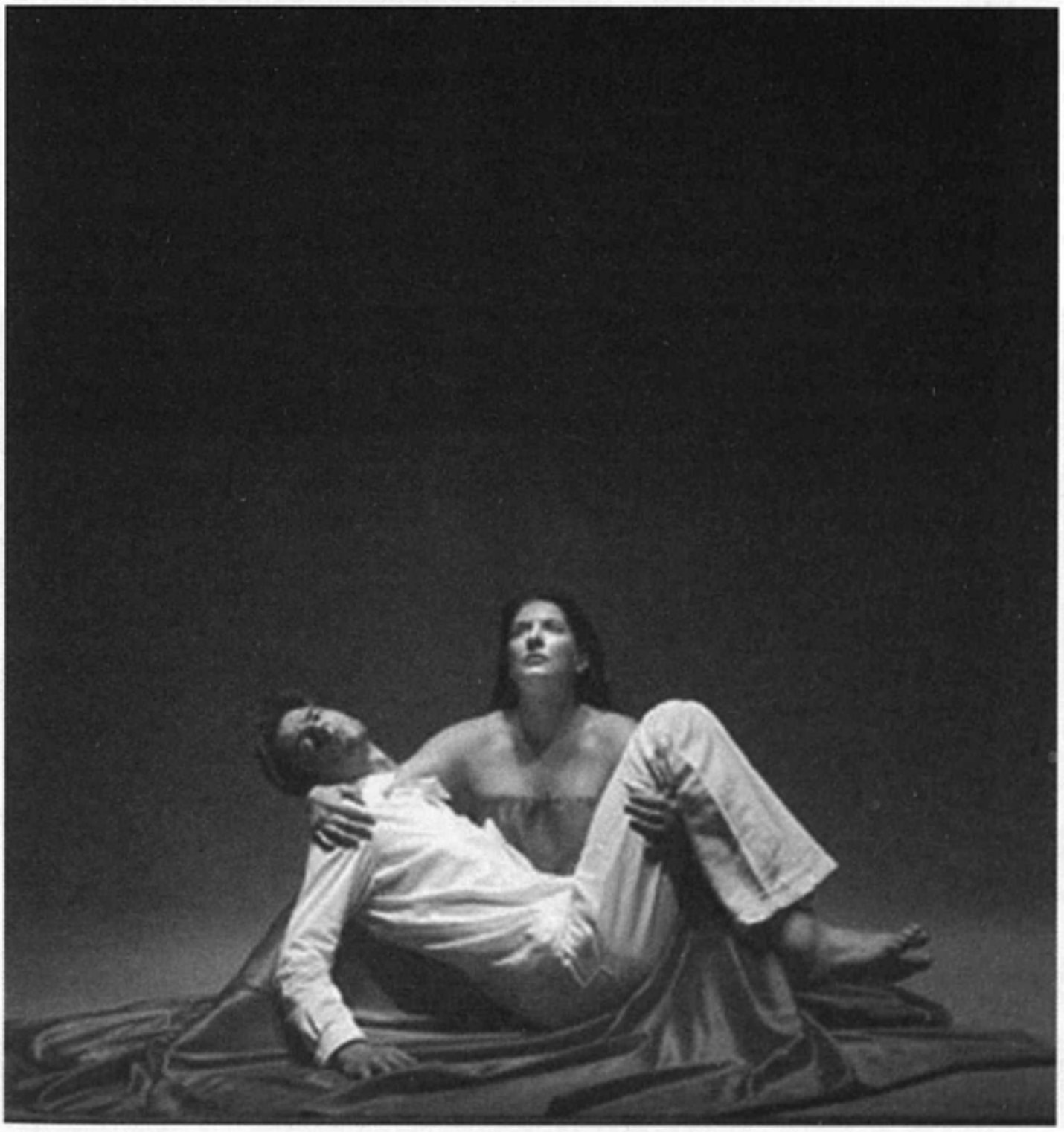
В этом смысле центральным событием Авиньона-2005 стал «Ремикс биографии», поставленный режиссером Мишелем Лаубом для живущей в Амстердаме югославской художницы Марины Абрамович, которая делает перформансы с начала 1970-х и давно числится среди самых авторитетных артистов, работающих в этом жанре.

Устройство «Биографии», придуманной Мариной Абрамович еще в 1987 году, предельно просто: жизнь художницы развертывается на сцене как дайджест ее перформансов, включающий видеодокументацию и живое воспроизведение отдельных фрагментов с указанием, сколько то же самое действие длилось в оригинале (как правило, несколько часов). Каждый год скупо комментируется одной строчкой, то есть ретроспективно искусством становится вся жизнь художника с момента рождения. Разумеется, «Биография» должна работать в режиме постоянного сценического переиздания, поскольку к каждому следующему представлению в ней появляется новый материал.

Версия, показанная в Авиньоне, называется «Ремикс» и имеет важное отличие от более ранних изданий «Биографии»: в ней Абрамович впервые работает не одна, а со своими студентами, делегируя им исполнение части перформансов. Эта подмена собственного тела чужим, в сущности, и есть шаг в сторону театра — Марина Абрамович предлагает своим студентам сыграть роль.

7

Встречный шаг делает современный танец. Там, где Марина Абрамович проверяет границы искусства собственным телом (заставляя вспомнить, что одно из значений английского слова performance — подвиг), хореографы заняты интеллектуальным анализом.



«Ремикс биографии», режиссер Мишель Лауб. Театр «Палладиум», Рим

Для Саши Вальц, содиректора берлинского Schaubuhne и нового лидера немецкого танц-театра, телесность — материал философских эссе, написанных языком пластики. В спектакле конца 90-х со знаковым названием Körper («Тела») она сделала ход настолько же логичный, насколько и радикальный: рассказывать о человеке надо, начиная с его анатомии и физиологии.

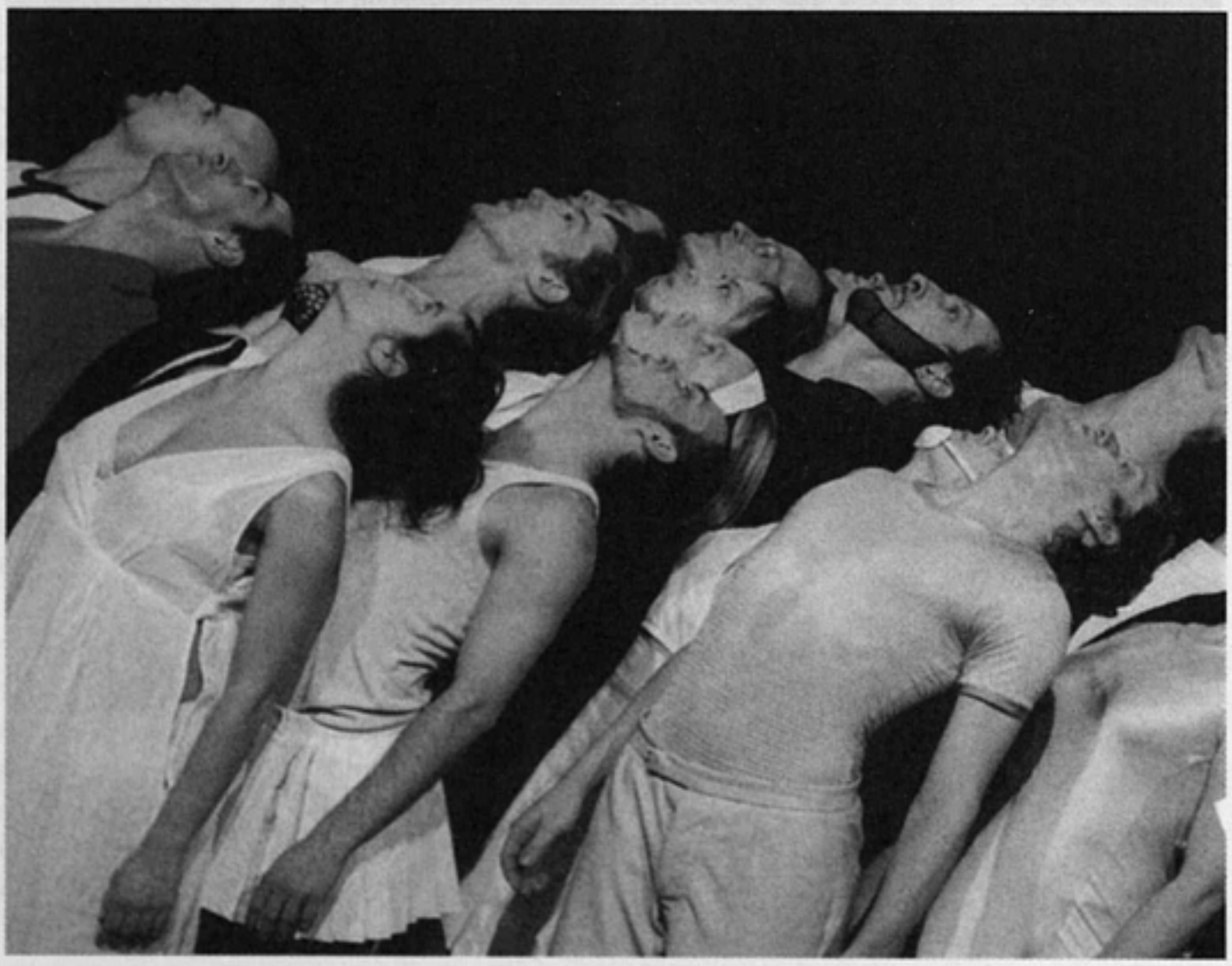
Как мы ощущаем свое тело, его устройство, движение, здоровье и болезнь? А как ощущали свои тела жертвы Холокоста?

Спектакль каталогизирует чуть ли не все возможные способы презентации тел. Из чего они состоят, как измеряются, движутся, самосовершенствуются, трансформируются, ломаются, стареют, умирают. Тело в бытовом и социальном разрезе, как строительный материал тоталитарных конструкций, как объект приложения разного рода эстетик и т.д.

Пространство «Тел» надо бы назвать не только пустым, но, что ли, максимально бездушным — вроде аэродинамической трубы. Оно не заполнено музыкой, а как будто насквозь продуто техногенными шумами. Такое же звуковое сопровождение у финальной части трилогии Вальц о телах — она называлась NoBody и закрывала Авиньонский фестиваль в 2002 году. В этой постановке танцовщики движутся по площадке на манер броуновских частиц, хаотически сталкиваясь, на секунду образуя пары или сбиваясь в группы, которые разыгрывают узнаваемые сцены вроде уличной драки. Временами кто-нибудь отчаянно машет руками, как будто пытается взлететь, после чего падает замертво. Главный фокус NoBody в том, что именно тела в нем — словно бы помеха, от которой надо освободиться (отсюда название, которое можно перевести и как «Никто», и как «Отсутствие тела»), а самое восхитительное, что артистам Саши Вальц непонятно как удается это станцевать.

Зато понятно другое: когда тело проанализировано театром со всех возможных сторон, надо делать следующий шаг, снова переступать границу.

Описывая спектакль, фестивальная критика пыталась облечь его в форму риторических вопросов: «Что остается, когда материя исчезает?» или «Как придать форму невидимому?» На последнюю реплику Авиньон дал, по-моему, очень красивый ответ: рекламный плакат NoBody был выставлен в витрине парфюмерного магазина.



«NoBody», режиссер Саша Вальц. Театр Шаубюне, Берлин

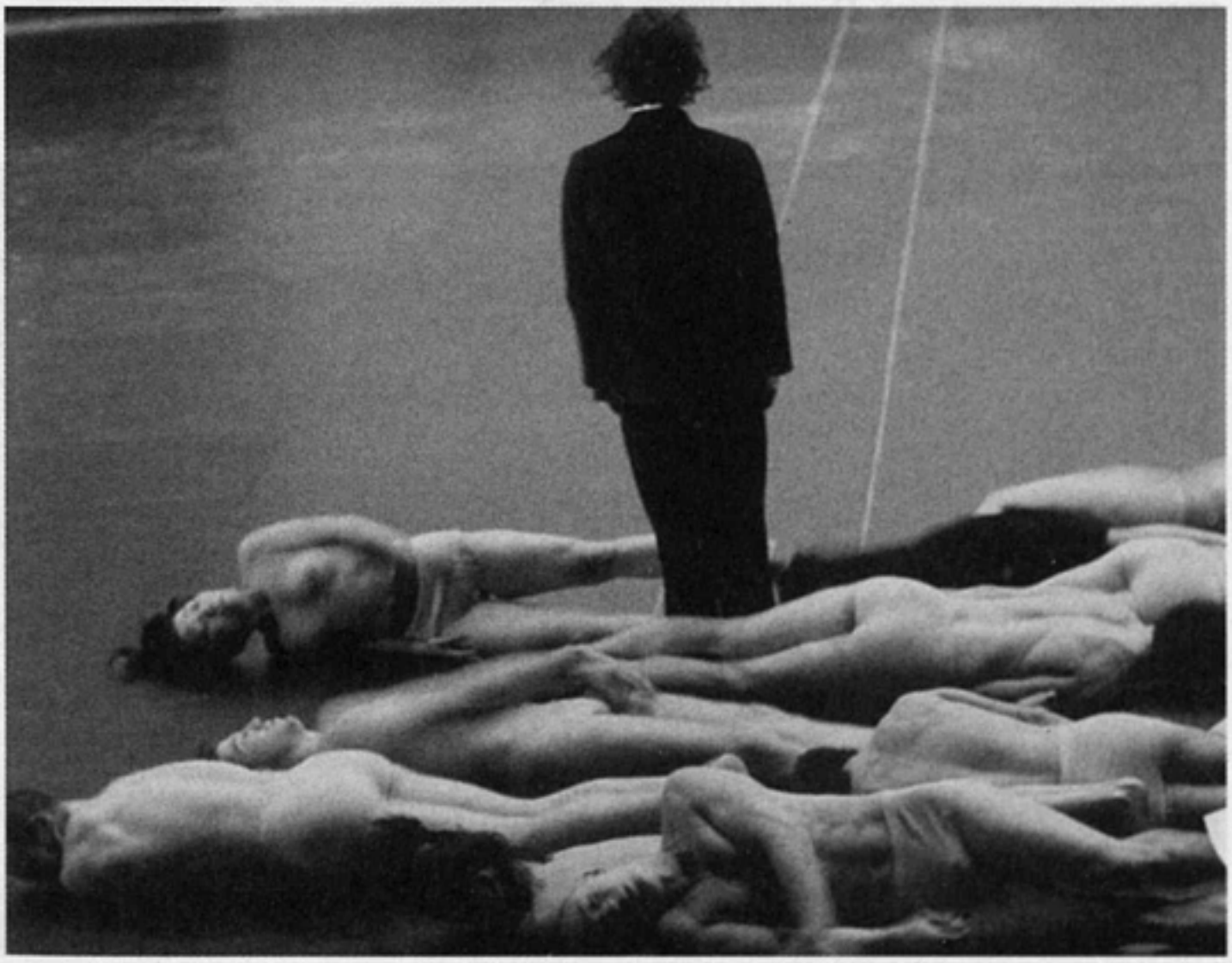
Анализируя тело, театр, конечно, исследует и собственную природу. Самый впечатляющий пример такого рода — лабораторная работа балетного гения Уильяма Форсайта «Вы сделали меня монстром», показанная на том же революционном Авиньонском фестивале 2005 года. Слово «спектакль» здесь, кажется, применять уже просто некорректно (уместней жанровая терминология contemporary art: «инсталляция» и «перформанс»), однако в своем тотальном синтезе искусств это несомненно театр.

На первый взгляд он кажется инструментом социальной критики, хотя и с очень тонкой настройкой. Сопровождающий представление текст описывает странную мутацию, происходящую с женой автора-рассказчика — танцовщицей, чье тело начало необратимо изменяться во время работы над пьесой, анализирующей фильм «Чужие» как иллюстрацию механизма внедрения ксенофобии в современную культуру. Речь идет, в частности, о страхе, что тело иностранца, «чужого», проникающее на нашу физическую территорию, способно незаметно приводить к злокачественным изменениям внутри нас самих.

Этот ход должен напомнить о методе ранних спектаклей Форсайта, описанных европейской критикой как постановки, посвященные темам агрессии и отчуждения в современном обществе. Но даже если это и возврат к некогда пройденному, то ясно, что сегодняшний Форсайт не стал бы использовать танец лишь как повод для исследования социальных проблем.

«Вы сделали меня монстром» демонстрирует тот же математический подход, с помощью которого Уильям Форсайт в своих знаменитых постановках в Ballett Frankfurt радикально обновил изнутри лексику балета. Разница лишь в том, что на сей раз детальному разбору подвергается не хореография, а устройство спектакля-инсталляции и спектакля-перформанса.

Никакого деления на сцену и зал нет: зрителям, входящим в пространство игры, первым делом предлагаются престранные модели для сборки — вырезанные из картона и разложенные на десяти столах фрагменты скелета некоего существа, которые можно соединять и скреплять в произвольном порядке, собственноручно создавая образ монстра, «чужого». А потом монстр оживает: танцовщики, ходившие среди публики, начинают двигаться так, как будто



«Тела», режиссер Саша Вальц. Театр Шаубюне, Берлин

что-то корежит их тела изнутри. Помимо всего прочего «Вы сделали меня монстром» — уникальный шанс увидеть работу артистов Форсайта на расстоянии вытянутой руки. Впечатление ошеломляющее: любое движение начинается словно бы с вывиха сустава. Кажется, что тело танцовщика реагирует на присутствие стоящих совсем рядом зрителей, подобно тому как изменяется звук терменвокса в ответ на бесконтактные движения рук музыканта.

Форсайт переворачивает привычную иерархию смыслов: в его работе не танец служит иллюстрацией к теме, а сам заявленный сюжет — проникновение «чужого» на нашу физическую территорию — оказывается инструментом анализа театральной лексики. Это перформанс, препарирующий язык перформанса, один из важных признаков которого — постоянная возможность взаимных вторжений артиста и зрителя в личное пространство друг друга.

9

Вопрос — куда положить тело, когда оно исследовано? Саша Вальц помещает его в историю (дегуманизированный XX век), Уильям Форсайт — в магнитное поле социальных проблем. Но самый притягательный для театра вариант — игра с мифом.

Этот подход иллюстрируют два спектакля, зеркально похожих по форме и почти противоположных по сути — «Медея. Материал» Анатолия Васильева и «К Пентесилее» француза Эрика Лакаскада. Обе постановки лаконичны: одна актриса на сцене (у Васильева — француженка Валери Древиль, у Лакаскада — Дариа Липпи), видеопроекция (в «Медее» фоновая, в «Пентесилее» — активно включенная в действие), античный сюжет (переписанный в «Медее» Хайнером Мюллером, а в «Пентесилее» пропущенный через еще один культурный слой — трагедию Генриха фон Клейста).

Игру Валери Древиль прекрасно описал критик Александр Соколянский, назвав то, что происходило с ней на сцене, «вытравлением душевности»: актриса «не умерщвляет страсти — напротив, они усиливаются настолько, что выходят из диапазона «душевной жизни». Это уже не человеческие чувства, объяснить их «психологически» так же невозможно, как услышать инфразвук». С этим связан и следующий парадокс. «Когда Медея поджигает снятое с себя платье и остается обнаженной, женское тело ни на секунду не становится объектом желания или даже любования, — пишет критик, — оно попросту выпадает из восприятия. При чем здесь тело?»

Дариа Липпи проводит обнаженной половину спектакля. Вернее, почти обнаженной — на ней белье телесного цвета, дающее странный, но неслучай-

«Вы сделали меня монстром», режиссер Уильям Форсайт. Авиньонский фестиваль

ный эффект: тело лишается своей физиологичности, но так и не приобретает свойства метафоры.

Оно остается лишь инструментом. Экраном, на который можно проецировать картинки намокающих кровью ран или разрываемой плоти. Объектом и одновременно субъектом наблюдения — актриса снимает саму себя на видеокамеру с эффектом замедленного воспроизведения: пока спроецированный на стену огромный рот открывается в неслышном крике, Липпи успевает встать на его фоне и произнести монолог. Так, по замыслу Лакаскада, должна возникать полифония (в тексте несколько ролей, и актриса играет сразу все), но на язык просится слово «клонирование». Технологичный и бездушный (не в эмоциональном, а в строго методологическом смысле) спектакль Лакаскада пытается пересказать миф, но вместо этого рассказывает о мутациях культурного сознания. Выход за пределы человеческого — цель мистериального театра (приблизиться к которому пытается Васильев) — происходит в «Пентесилее» не вверх, а куда-то вбок. Душевность успешно вытравлена, но ради чего, ясно не вполне.

Там, где Васильев и Древиль выводят страсть за пределы человеческого, помещая ее целиком в силовое поле мифа, Лакаскад и Липпи пытаются сделать нечто прямо противоположное и заведомо невыполнимое: разом абстрагировать и опредметить миф. Оцифровать и очеловечить.

Мистерия, трагедия, миф — все, что имеет в виду построение четкой вертикали смыслов, мутирует в триллер. Если Пентесилея вгрызается в плоть любимого — это не ритуальный акт и не священное безумие, а цитата из фильма ужасов. Ахиллесова пята — не знак отмеченности богами, но примета героя комикса, Человека-Икс. Зритель — не тот, кто должен испытать катарсис, а тот, кто знает код доступа к интеллектуальной головоломке. Миф — то, к чему код доступа утерян.

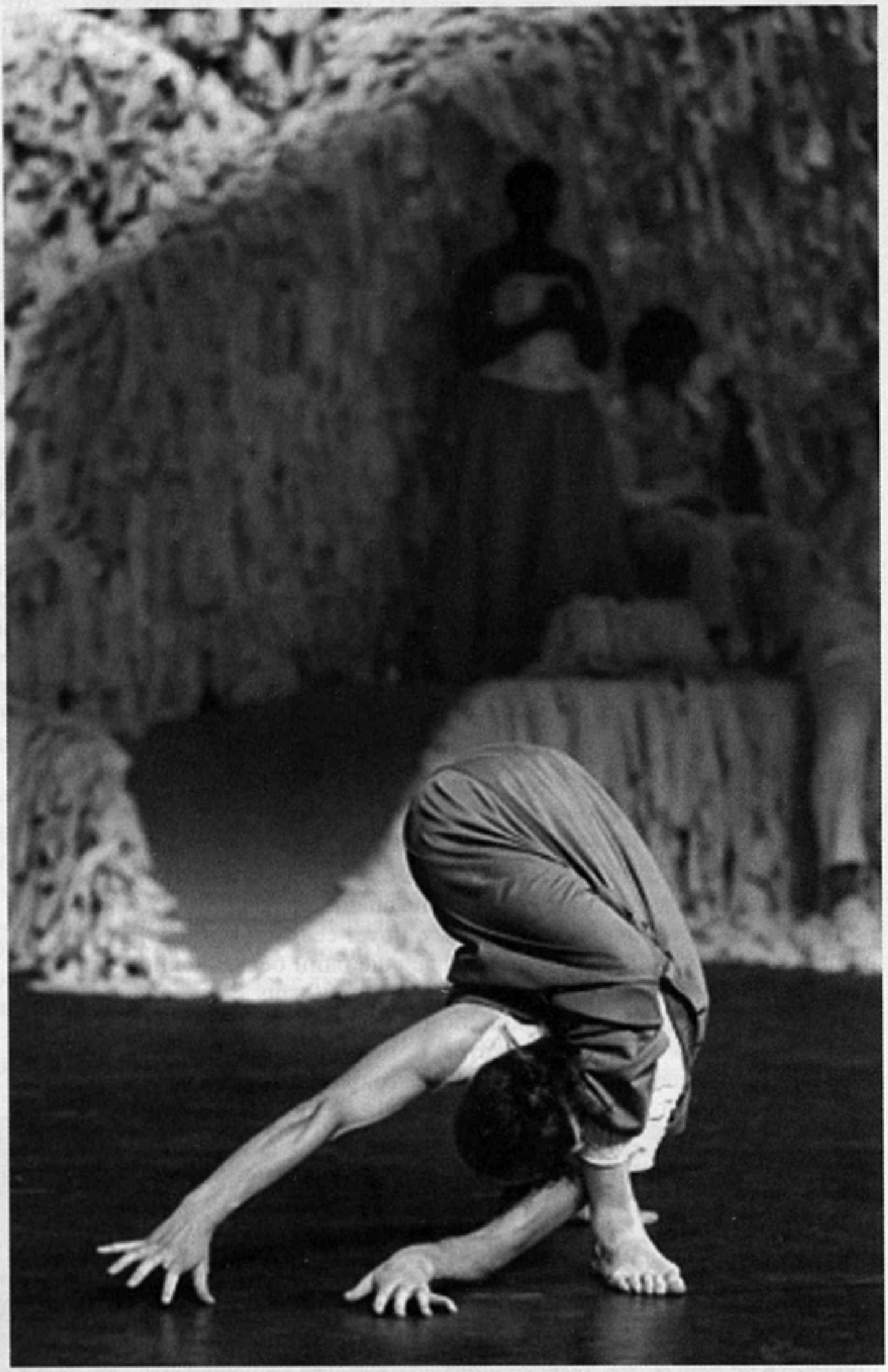
10

Но место истории, социальности и мифа может занять и обыкновенное отчаяние. Разрыв между телом и душой — не специфически русская проблема. Больше того: европейский театр формулирует ее откровеннее и жестче. На прошлогоднем Авиньонском фестивале еще один бельгийский хулиган — Алан Платель — показал спектакль под названием vsprs, соединяющий телесную истерику с барочной музыкой Монтеверди.

Аббревиатура vsprs — это сжатое до невнятной скороговорки Vespers («Вечерня») — в свою очередь английское сокращение от названия духовной оратории Клаудио Монтеверди Vespro della Beata Vergine («Вечерня Пресвятой Деве», 1610). Примерно так же, как название, скомкана в спектакле и сама музыка, сыгранная импровизационным трио, двумя цыганами и группой барочных музыкантов. На этом принципе в vsprs построено все: главная тема здесь — гармония, издевательски превращенная в диссонанс. Поэтому любой сценический знак — это знак разрыва связей и утраты смысла.

Декорация — огромный белый холм, очертаниями напоминающий ангельские крылья, — кажется сделанной из перьев. На самом деле это гора нижнего белья. Выразиться доходчивее и резче уже просто некуда: девственность сегодня все еще духовное понятие или чисто физиологическое?

Чем возвышеннее музыка, тем истеричнее тело, причем в самом буквальном смысле. Танцовщики Плателя специально для спектакля изучали пластику душевнобольных (а также штудировали какие-то африканские трансовые ритуалы). Это обычная для современного танца практика, но в vsprs до предела доведен именно контраст: вот напряженно-экстатичная духовная музыка, а вот мучительно бессмысленные телесные корчи. К финалу оратории физиологический экстаз доходит до простейших конвульсий: спектакль кончается сценой коллективной мастурбации, в которой оргазм неотличим от агонии.



«vsprs», режиссер Алан Платель. Les Ballets C. de la B., Гент

Сила здесь в резкости жеста: Платель не боится пошлости противопоставления тела и духа, а сознательно доводит ее до абсурда — и именно этим возвращает конфликту изначальный трагический смысл.

11

Миф обращен в прошлое, отчаяние — в современность, но символично, что премию «Новая театральная реальность» дают в этом году Алвису Херманису. Его «Лед» — попытка построить новую утопию. «Лед» был показан в Москве в идеальном пространстве и при очень подходящей температуре: в «Якут-галерее», занявшей газгольдерную башню на территории завода «Арма», где

нет отопления, и за те без малого четыре часа, что актеры Нового Рижского театра читали роман Владимира Сорокина, публика успела замерзнуть.

Для согрева в антракте бесплатно поили водкой, но, повертев головой по сторонам, можно было увидеть, что есть другой способ не окоченеть. По всей галерее были развешаны огромные фотографии, на которых множество людей стояли парами, обнявшись, в самых разных интерьерах и пейзажах (библиотека, вокзал, берег реки и т.д.).

Они «говорили сердцем». Брать или нет это словосочетание в кавычки — вопрос, ради которого, кажется, Алвис Херманис и поставил «Лед», историю о том, как голубоглазые блондины ищут себе подобных, долбят их в грудину ледяными молотами и прислушиваются: сумели разбудить сердце, говорит ли оно? Или это тело — всего лишь «мясная машина», каких на земле миллионы?

Спектакль с подзаголовком «Коллективное чтение книги с помощью воображения» играют на небольшой круглой арене без декораций и с минимумом реквизита, этюдным методом, с книжками в руках. Упругий, жесткий ритм действия, скупой ассортимент алмазно отшлифованных метафор: скажем, актеры садятся друг против друга, натягивают веревки и пускают их змейкой — это здорово похоже на кардиограмму.

Зрителям, сидящим вокруг, дают полистать альбомы. Сначала фотокомикс, в котором чуть менее условно заснято то, что играют на сцене. Потом — мастерски нарисованный комикс порнографический: в него спрессована та часть романа, где речь о фашистской оккупации и концлагерях; скандальность текста, помноженная на равные по откровенности картинки, надежно обеспечивает двойную фильтрацию — ирония очевидна настолько, что о нацистских трактовках можно больше не вспоминать (разумеется, и никаких голубоглазых блондинов среди рижских актеров нет). Третий альбом — старые фото из советских семейных архивов: греет, как водка, рефлекторно.

Да, есть еще музыкальный фон: Гребенщиков, Земфира, Виктор Цой. Для тех, кто взрослел в 80—90-е, это тоже на уровне рефлекса.

Тут мы подходим к той «новой искренности», которая за последние несколько лет обросла кавычками и теперь отлично способствует продажам культурного товара. Чуткий сейсмограф массового сознания, Владимир Сорокин иронично отработал в романе «Лед» именно этот феномен: «Говори сердцем!» Ну-ну.

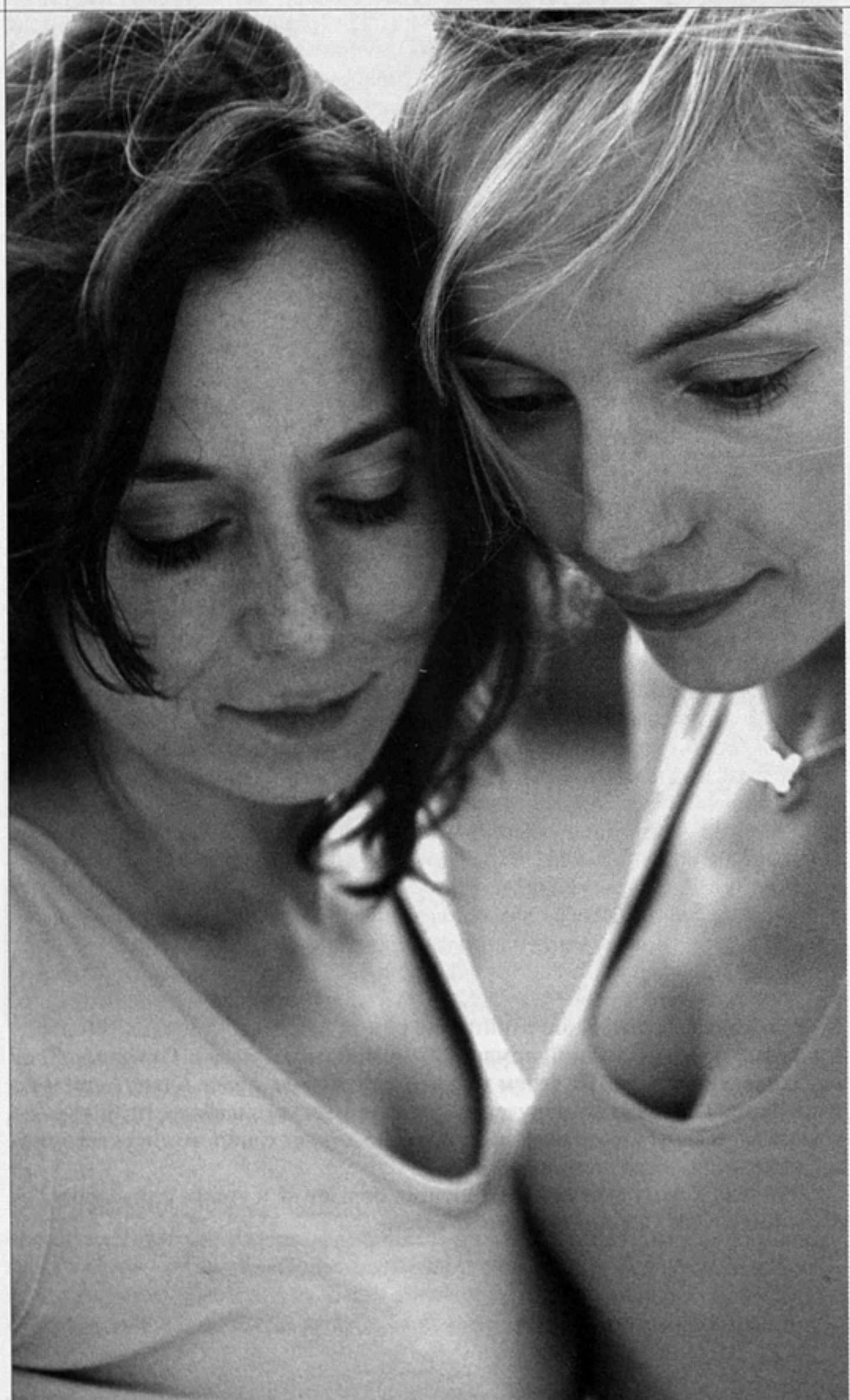
Херманис снимает кавычки, конечно, не сразу. Но все время сокращает ироническую дистанцию — пока нужда в ней не отпадает вовсе. Да, все эти объятия со слезами напоминают практику всевозможных сект или групп психологической поддержки, но ведь это не повод отказаться говорить сердцем — на самом деле.

Поставить и внятно обозначить кавычки, а затем их снять — операция на практике невероятно сложная, но в случае успеха она дает взрывной эффект, обеспечивает ту открытость эмоции, которую напрочь убивает и прямолинейный пафос, и голая ирония, а особенно их сочетание. Но дело не только в кавычках.

«Лед» Херманиса сделан на той же территории новой утопии, где расположены, например, романы Мишеля Уэльбека, французского мизантропа, придумавшего, что заново прийти к любви и вообще всему человеческому можно только через тотальное отрицание самой людской природы (об этом, в частности, его последний роман «Возможность острова»). Рижский «Лед» практически о том же. На своем театральном острове-арене Алвис Херманис и его актеры производят обнуление гуманистического пафоса, глубокую заморозку — и вдруг что-то оттаивает, и можно заново, с чистого листа говорить простые вещи — сердцем, ну да.

Вопрос, к чему этот орган относится больше — к «телу» или «душе», — в данном случае уже совершенно не важен.

О П Ы Т



«Лето на балконе», режиссер Андреас Дрезен

АНДРЕАС ДРЕЗЕН:

«В нужное время в нужном месте»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ТОМАС БИНОТТО

«А что это за болезнь?» — «Не знаю, как называется». — «У твоей мамы что-нибудь болит?» — «Да. Душа». — «Душа? А ты знаешь, что это такое?» — «Да. Она у нас внутри». — «А как она выглядит?» — «Ее не видно». — «Но это хорошее или плохое?» — «Наверное, хорошее». — «Точно».

Диалог из фильма Андреаса Дрезена «Женщина из полиции»

«Да просто мне чертовски нравится моя работа! Это же масса удовольствия!» — услышать такое признание от кинематографиста из Германии? Из той самой страны, где культивируется болезненная «необходимость шедевра», где «искусство нужно выстрадать», где фильмы создаются не потому, что так хочется, а потому, что таков наш долг, где внутренний голос постоянно призывает к новому и небывалому...

Конечно, моя формулировка — скорее, полемическое преувеличение, и Андреас Дрезен сразу же высказывает сомнение в ее справедливости. Он не считает себя белой вороной в немецком кино. Наоборот, в последние годы к нему пришел успех и он стал одним из важнейших кинематографистов Германии. Одним из тех, благодаря кому вдруг снова хочется пойти в кино на немецкий фильм.

Тем не менее в конце 90-х годов, когда Дрезен только задумывал фильм «Ночные тени», с трудом находились желающие вкладывать деньги в «бытовуху» — кино, без прикрас рисующее жизнь неудачников и аутсайдеров. Тогда в ходу были беспроигрышные комедии, не обязательно с претензией на шедевр, но бесконечно далекие от замыслов и идеалов Андреаса Дрезена, которые он формулирует просто, без всякой патетики: «Вместе смеяться в кино — само по себе лекарство от одиночества, потому что это опыт, разделенный с другими, абсолютно чужими людьми. Но в хорошей комедии нужно, конечно, иметь возможность поплакать». Потому и темы в фильмах Дрезена берутся не легкие и поверхностные, а острые, общественно-политические. Ведь комедия для него суть специфика формы, а не содержания: «В фильме «Вилленброк» мы сознательно добивались эффекта, который сломал бы привычное напряжение драмы. Герой после совершенного на него жестокого нападения оказывается вдруг, растерянный, в пижаме, в самом разгаре нарядной свадьбы у соседей —

конечно, это нарочно сделано смешно, хотя имеет и скрытый смысл». В самом деле, вплоть до этого момента Вилленброк и не задумывался о нуждах и неудобствах других людей. А теперь он сам попал в затруднительное положение и сталкивается с людьми, которым, в свою очередь, нет до него никакого дела.

Юмор Дрезена всегда неожиданно переосмысливает происходящее. Режиссер смешивает абсурдное и трагическое, рассказывает смешную историю с серьезной миной и заявляет, что кинотеатр — это не «воспитательное учреждение», а «место органичного сочувствия», а в результате получаются трагикомедии, включающие социальную критику: неудивительно, что важнейшими режиссерами Дрезен считает Кена Лоуча и Майка Ли. «Я не умею снимать фильмы про людей, которые мне не нравятся, которые мне совершенно чужды».

Может быть, Андреас Дрезен — просто баловень немецкого кино? «Мои запросы к кино нередко балансируют на грани возможного, и я чувствую себя гораздо неувереннее, чем кажется. Часто я чувствую себя, как человек, который ушел вперед, не зная дороги».

Если он и баловень судьбы, то из хорошей комедии, где смех и слезы всегда вперемешку. Нам симпатичны ее герои, потому что оптимизм и неунывающее похлопывание по плечу еще не вытеснили в ней искреннего сочувствия.

Андреас Дрезен

Томас Бинотто. За последние годы вы стали одним из наиболее значительных режиссеров Германии, вас считают очень независимым человеком. Для вас никогда не был помехой тот факт, что вы — сын знаменитого театрального и оперного режиссера Адольфа Дрезена?

Андреас Дрезен. Мои родители довольно рано развелись, и я остался с мамой в Шверине. Отец жил в Берлине и присутствовал в моей жизни на расстоянии. Позже, лет в тринадцать-четырнадцать, я, конечно, мог бы заинтересоваться его работой, но к тому времени он уже уехал на Запад и с тех пор стал для меня по-настоящему недосягаемым. К сожалению, я практически не видел работ моего отца. Что такое спектакль, я узнал в основном по работе матери и мо-

его отчима, Кристофа Шрота, тоже театрального режиссера. Его выбор внушал мне уважение, потому что работа в театре нередко была связана с политическими конфликтами, несколько его постановок запретили. Он пытался отговорить меня становиться режиссером — в том числе и по этой причине.

Томас Бинотто. Таким образом, можно сказать, что никакой критики со стороны вашего отца не было, никакой полемики вы никогда не вели?

Андреас Дрезен. Была, конечно, и критика, и полемика, позже он приходил несколько раз ко мне в монтажную — и я страшно боялся его визитов, потому что приговор он выносил, как правило, уничижительный. И что самое ужасное — он часто оказывался прав. Я стал бояться его, как школьник, чей отец преподает в том же классе, и именно сыну приходится тяжелее других. Правда, отец никогда не высказывал эту критику прилюдно, но с глазу на глаз он был беспощаден — конечно, это было и интересно, и являлось стимулом. Со временем у меня выработалась своего рода независимость, и я иногда отваживался сделать все совершенно не так, как он мне советовал. В конце концов мы нашли какое-то равновесие и научились общаться на равных, так что у нас сложились открытые, легкие отношения.

Томас Бинотто. Когда вы решили стать режиссером, вы жили в ГДР. Как это происходило, как выглядел там путь кинематографиста?

Андреас Дрезен. Студентом меня направили на студию ДЕФА, и в те времена в ГДР это означало, что по окончании учебы я мог рассчитывать на постоянное место работы на всю оставшуюся жизнь. В этом случае я начал бы с должности помощника режиссера, и годам к сорока пяти мне бы позволили снять свой первый фильм. После объединения Германии все это радикально переменилось, ведь «бархатная революция» произошла как раз тогда, когда я закончил учиться. Студия ДЕФА развалилась, пришел свободный рынок. Многие режиссеры с ДЕФА так и не сумели работать при новой системе. Особенно трудно пришлось тем, кто был чуть старше меня. На ДЕФА у них еще не начался карьерный рост, а при новых порядках их уже не считали молодежью. Это коснулось многих талантливых людей, их судьба сложилась трагически. Мне повезло, потому что я оказался в нужное время в нужном месте и был как раз подходящего возраста.

Томас Бинотто. А в чем конкретно состояло это везение?

Андреас Дрезен. Мне повезло еще на первом курсе, потому что как раз в год нашего приема ректором стал Лотар Биски. Он многое изменил в киношколе, поддерживал студентов, повеяло свежим ветром. Даже в те времена у нас можно было выпрямиться в полный рост, не проявляя при этом особого героизма. Потом мне повезло, когда мой студенческий фильм показали на Берлинале и его заметил Вольфганг Пфайффер. После показа он подошел ко мне и предложил помочь снять «настоящий» фильм. И стал продюсером моей «Тихой страны». Так что горизонты открывались сами собой. Это было для меня очень важно, потому что в ГДР не было продюсеров в западном смысле, студия ДЕФА принимала решение, и фильм или финансировали, или нет — а борьба за существование, выбивание финансовых средств было совершенно новым делом. Кто-то сказал, что жизнь в джунглях лучше, чем жизнь в зоопарке. Я тоже так считаю. Гарантированное в ГДР место под солнцем я променял на жизнь, полную опасностей, но искусство не бывает без риска.

Томас Бинотто. Во многих ваших фильмах события происходят в Восточной Германии, но место действия все-таки не подчеркивается. Эти истории могли бы произойти где-нибудь еще...

Андреас Дрезен. Первое время я снимал фильмы, содержащие именно конкретный анализ жизни в ГДР, — это «Тихая страна», «Другая жизнь господина Крейна» и «Вне себя». А потом я перестал рассказывать направо и налево о своем происхождении, потому что заметил, что эти картины не имеют воздействия. То есть если без обиняков, они просто были всем до лампочки. Я уверен, что «Вне себя» — не самый плохой фильм, но его же никто не хотел смотреть. «Тихая страна», при всех ее слабостях, — это документ времени, ценный своей внутренней правдивостью. Но захотелось вылезти из этой

обоймы. Я уже треть жизни прожил в новой, разросшейся Германии — так что, я думаю, сегодня мне и о ней есть что сказать. И все-таки хочется когда-нибудь снять еще одну картину о ГДР, но совершенно другую, не похожую на все фильмы, сделанные до сих пор.

Томас Бинотто. Этот иной взгляд заметен уже в «Тихой стране», когда политические события осени 1989 года даны через их отражение в жизни провинциального театра.

Андреас Дрезен. У меня уже тогда было чувство, что я никогда не смогу рассказать о нашем перевороте, основываясь на главных его событиях. Мы сознательно не выходим за пределы провинции, потому что конкретный маленький театр и есть ГДР: здесь разворачивается история эпохи. Вместо того чтобы снимать лейпцигские демонстрации, куда симпатичнее показать небольшую кучку людей, человек восемьдесят, идущих по рыночной площади тихого, заспанного городка. Напрашивается мысль: «Боже мой, как все это мелко! И это — мировая история?» И самое прекрасное, что это и есть действительно мировая история. Но вблизи она всегда выглядит мелко.

Томас Бинотто. Герой «Тихой страны» — молодой режиссер. Что в этом персонаже от Андреаса Дрезена?

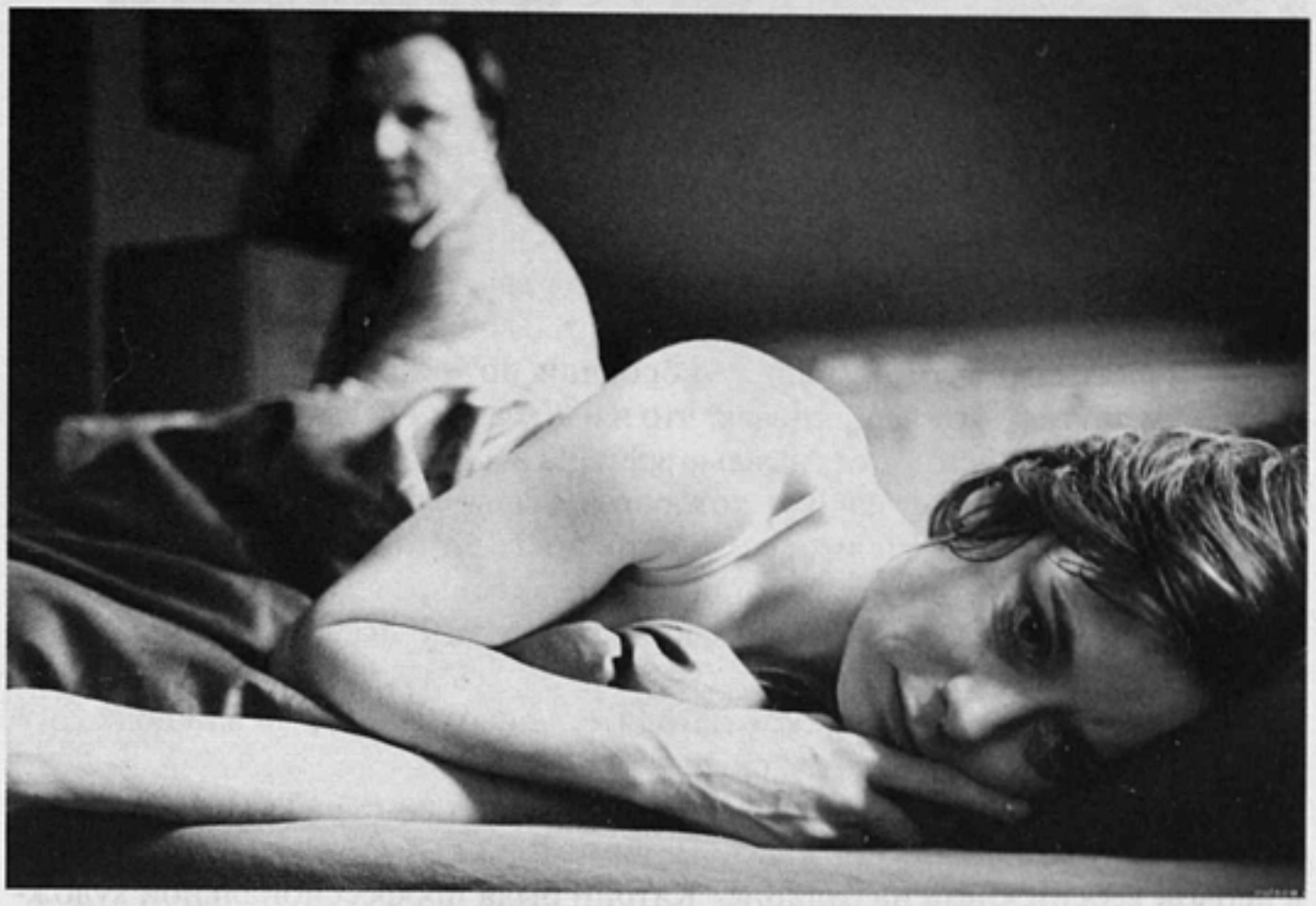
Андреас Дрезен. Одно время Вольфганг Пфайффер даже пытался убедить меня самому сыграть эту роль. Но мне уже тогда с лихвой хватало работы с камерой, и я не такой уж хороший актер. Конечно, есть какие-то параллели между мной и Каем. В первую очередь, это наше общее восприятие переворота, всего этого времени — мы жили в нем, одинаково изумляясь ему на каждом шагу. С другой стороны, у нас с ним нет ничего общего, особенно в методах работы. Он — лидер, нередко оказывающий давление на труппу. А я, как мне кажется, не давлю, а просто стараюсь не терять нить, держать в поле зрения всю сложную конструкцию фильма, чтобы она не развалилась. Как режиссер я стараюсь заинтересовать съемочную группу путешествием по неизведанной территории. И я должен позаботиться о том, чтобы коллеги не боялись опасностей и падений на этом пути.

Томас Бинотто. А сами вы ничего не боитесь?

Андреас Дрезен. Боятся все, кто пришел на съемочную площадку! Актеры боятся опозориться перед съемочной группой; технический персонал боится не справиться с заданием, режиссер боится бессмысленно истратить чужие деньги. И все эти страхи приводят к тому, что на съемках возникают иерархические структуры. А я намеренно стараюсь этому препятствовать. Мне хочется, чтобы создавалась атмосфера без страха, в самом широком смысле. Чтобы каждый мог решиться на эксперимент, на риск — который, может быть, и закончится неудачно, — чтобы можно было открыться и подать свое предложение. Так что, по-моему, для моей функции на съемках подходит слово «водящий», как в детской игре. Оно довольно точно выражает мою задачу: я тот, кто ведет игру и задает правила. Когда мы снимали «Лето на балконе», Андреас Шмидт сформулировал то же самое еще лучше: «Ты привел нас на большую детскую площадку, и мы стали играть. Время от времени ты появляешься и объясняешь, что так-то и так-то дело не пойдет, в этой стороне — красный свет. Отводишь нас немного в другую сторону, а потом снова можно играть свободно».

Томас Бинотто. Режиссер, который работает без давления — разве такое бывает?

Андреас Дрезен. Конечно, я тоже иногда давлю на группу, но мне не приходится для этого повышать голос. В принципе, мне нравится непринужденная, почти семейная обстановка на площадке. И если это заходит слишком далеко, то бывает, что хватает одного взгляда, чтобы народ пришел в норму. То есть иногда, конечно, нужно повысить голос, но я все равно не ору во всю глотку. Если нужно руководить настроением на площадке, я меняю интонацию. Обычно технические распоряжения — такие, как «Мотор! Камера! Снимаем!» — отдает помощник режиссера или директор картины. А я сам отдаю эти команды, чтобы тем самым влиять на настроение и на все, что происходит. Например, я могу сказать: «Мотор! Камера» и секунд десять подождать, пока не уста-



«Вилленброк»

новится мертвая тишина, в которой абсолютно ничего не происходит, — так возникает огромное напряжение. И вот тогда можно очень тихо сказать: «Снимаем». С другой стороны, бывают моменты, когда съемка провисает, появляется ощущение, что нужно как-то подтолкнуть действие, и тогда можно скомандовать в два счета: «Мотор! Камера! Снимаем!» — и вся сцена обретает новую динамику.

Томас Бинотто. Для этого нужно суметь полностью довериться группе.

Андреас Дрезен. А я не представляю себе, как можно снимать каждый фильм с новой съемочной группой — часто это происходит на телевидении. Это же немыслимо — прийти и за неделю до съемок увидеть, с кем ты будешь работать, и понять, что из этого может выйти. Я почти все время работаю с одним и тем же техническим составом. Последние картины вообще сняты с одной и той же командой — со считанными заменами, — а ведь фильмы получились очень разные. С другой стороны, нужно быть начеку, чтобы не дать себя усыпить чрезмерным взаимным доверием.

Томас Бинотто. Значит, и у Андреаса Дрезена на площадке бывают конфликты?

Андреас Дрезен. Мы очень критически подходим друг к другу и вовсе не раздаем комплименты. Например, на съемках «Гриль-бар «На полпути» споры не утихали за полночь. Если кому-то сцена кажется неубедительной, то это говорится вслух, — будь то я или любой другой сотрудник. Я, конечно, режиссер, но не истина в последней инстанции.

Томас Бинотто. Людям, которые впервые приходят в вашу команду, наверное, трудно влиться в сложившуюся «семью»?

Андреас Дрезен. Они очень быстро становятся своими, потому что чувствуют, что их мнением тоже интересуются. На съемках «Лета на балконе» я работал с осветителем Георгом Ноннемахером. Осветители сейчас бывают, знаете, какие? Как будто им вообще все равно, про что снимается фильм. Но Георг-то не из таких, он умница, талантливый человек, с которым у меня сразу сложились отношения. И вот когда Ника, одна из главных героинь, включает воду в кухне, он сказал, что у него дома в таких случаях в ванной из крана начинает хлестать кипяток. Нам так понравилась эта идея, что ее тут же подхватили и даже развили в сюжете.

Томас Бинотто. У всех ваших фильмов — разные авторы сценария. А в результате картины все равно получились «дрезеновские». Как вы ищете сценарии?

Андреас Дрезен. Если говорить о моем последнем фильме «Лето на балконе», то это была любовь с первого взгляда. Получив сценарий Вольфганга Кольхазе, еще не начав его читать, я уже был страшно заинтересован, потому что вырос на фильмах этого сценариста, знаю наизусть целые куски из «Соло Санни». Мне нравится интонация его рассказа, а ему явно нравились мои фильмы. Во всяком случае, мы быстро нашли общий язык. А когда прочел, мне пришлась по душе эта история, где сначала всю дорогу думаешь, что речь идет о молодой женщине, которая связалась с водителем-дальнобойщиком. А потом оказывается, что ты просто бродишь по улицам, заглядывая в окна и в жизни других людей и понимая, что и им живется несладко. Сценарий — о том, как люди переживают тяжелые времена в надежде, что все-таки однажды появится тот самый человек, которого ждешь. Что было особенно трогательным в сценарии — это неброская готовность помочь, взаимовыручка и — надежда. Ну и, конечно, язык, когда серьезные вещи высказаны в виде таких приколов, — я смеялся до слез, пока читал. Я сам хотел бы быть таким рассказчиком.

Томас Бинотто. То есть вы просто находите сценарий, который вам подходит. Или должно произойти нечто большее?

Андреас Дрезен. Потом я сажусь вместе с автором и прорабатываю сцену за сценой, при этом иногда приходится выбрасывать целые эпизоды. Например, в первой версии «Лета на балконе» Катрин была профессиональной художницей, но эта идея с самого начала не очень нравилась Вольфгангу Кольхазе. Мы оба сочли, что не нужно нагружать фильм размышлениями об успехе и неудачах художника, это будет слишком. Так что мы совершенно перестроили образ и сделали его более приземленным. И так далее, пока тридцать страниц первоначального сценария не разрослись до ста. Но я все равно был убежден, что это подходящая история. Кстати, работа всегда зависит и от личного состояния. Когда мне в руки попал сценарий «Лета на балконе», настроение уже давно было неважное, но этот сюжет абсолютно совпал с моими чувствами: в нем была боль, которая мучила и меня, но и надежда, которой мне не хватало.

Томас Бинотто. Несмотря на разницу настроений в ваших фильмах, кажется, что истории в стиле «Лета на балконе» или «Гриль-бара «На полпути» вам ближе, чем жесткий сюжет «Вилленброка».

Андреас Дрезен. Не исключено, что когда-нибудь я сниму еще один фильм в стиле «Вилленброка», если найдется подходящий сценарий. «Лето на балконе» и «Вилленброк» — две стороны одной медали. В шутку мы называем их «красный» фильм и «синий». «Синий» — потому что «Вилленброк» холоднее, аналитичнее, острее, мы наблюдаем сюжет как бы со стороны. В «красном», наоборот, мы врываемся в центр событий и рассказываем историю прямо из середины, со всей жизненной энергией, со слезами и с кровью, не стесняясь своих эмоций и других проявлений жизни. Это совершенно другой температурный режим, поэтому и персонажи здесь гораздо более открытые, их легче понять, чем видавшего виды Вилленброка, торговца машинами. Возникает ощущение, что «Лето на балконе» и «Вилленброк» сняты двумя разными людьми. Это меня в них и притягивало: хотелось за короткое время рассказать две совершенно разные истории. Думаю, я интуитивно искал такой контраст.

Томас Бинотто. У каждого сюжета есть своя форма. Насколько сознательно вы работаете над формой при создании фильма?

Андреас Дрезен. При работе над «Летом...» у меня с самого начала были определенные представления о том, к чему мне хотелось бы прийти. В сценарии персонажи и ситуации были намечены несколькими штрихами, не было завершенности, просто пара зарисовок из жизни. И мне хотелось это сохранить. Поэтому фильм нужно было снимать быстро, и я убедил продюсеров работать маленькой съемочной группой, снимать на 16-*мм*, прямо на улице, без всяких кранов, без рельсов, иногда даже ручной камерой. Я знал, что для этого сценария так нужно.

«Тихая земля»

Томас Бинотто. Таким образом, вы вернулись к стилю фильма «Гриль-бар «На полпути»?

Андреас Дрезен. Не то чтобы вернулся. Мне хотелось работать иначе, чем в «Гриль-баре...», я вполне отдавал себе отчет во всех визуальных недостатках этого фильма. Когда я вижу в кино фактурно подкрашенную картинку, я не считаю, что это знак качества, меня она раздражает. Но историю из «Гриль-бара...» иначе было не рассказать. Там тоже сценарий определил форму. А в «Лете на балконе» было сразу ясно, что понадобятся и общий план, и средний. В этом фильме мы импровизировали гораздо меньше, чем в «Гриль-баре...». Здесь были диалоги со строгой композицией — в первую очередь сцены Ники и Рональда, — и их нужно было так же строго и продуманно снять. Для того чтобы этот сдержанный юмор сработал, нужно было поставить сцену очень точно и лаконично. Иногда мы снимали пятнадцать дублей, пока не находили нужный ритм. Как правило, такие сцены снимались средним планом, у нас практически нет крупных планов, и камера почти не движется.

Томас Бинотто. Тем не менее и в «Лете на балконе» присутствуют шероховатые кадры, как в документальном кино.

Андреас Дрезен. Мы специально хотели, чтобы искусно построенный диалог каждый раз обрывался грубой силой, потому что это как бы вмешательство реальной действительности. В такие моменты мы опять импровизировали, работали с непрофессиональными актерами, снимали прямо на улице. Например, для съемок самой первой сцены, где Катрин проходит тренировочный курс по устройству на работу, мы разыскали настоящего тренера с таких курсов и, когда разбирали учебное интервью в исполнении Катрин, актеры говорили текст «от себя», своими словами. Или эпизод борьбы за фирменные кроссовки: я специально послушал в магазине, что по этому поводу говорят продавцы. Или сцена, когда Катрин привозят в наркологическое отделение, в которой все участники — настоящий медперсонал, там вообще нет ни одного актера. В «Лете на балконе» я собрал опыт из разных фильмов: импровизацию с непрофессионалами, как в «Женщине из полиции», просто импровизацию, как в «Гриль-баре «На полпути», и строгую форму, как в «Вилленброке».

Томас Бинотто. До сих пор вы говорили в основном о принципах работы с актерами. А в чем состоял принцип построения картинки?

Андреас Дрезен. Мы с оператором Андреасом Хефером считали, что основной угол зрения — на уровне глаз и что мы практически не будем выходить из этой естественной перспективы. Один-единственный раз нам понадобился

кронштейн, потому что иначе было не показать, что Рональд оказался заперт на балконе, — нужно было снять сцену с точки, находящейся вне балкона. Визуальный язык «Лета на балконе» довольно сдержан, и, конечно, это тоже следствие опыта и умения обращаться с существующими инструментами и техническими средствами.

Томас Бинотто. Сравнивая ваши ранние фильмы с последними работами, нельзя не заметить, что вы очень легко и уверенно ставите мизансцены, — это происходит как бы между прочим, само собой.

Андреас Дрезен. Начинающий режиссер стремится быть особенно оригинальным — срабатывает инстинкт самосохранения. Хочется добиться признания за свое художественное мастерство. Так, в «Гриль-баре «На полпути» мне нарочно хотелось испробовать новый язык и новую форму, чтобы максимально приблизиться к персонажам. В «Вилленброке» — совершенно другой сюжет, который таким способом уже не расскажешь, нужно продумать композицию кадра. Но вообще-то в готовом фильме все это не должно быть заметно. Если в кинотеатре вам, зрителю, приходит в голову, какой красивый кадр и точный ракурс, — всё, значит, в фильме что-то не так, потому что вы уже отвлеклись. В правильно рассказанной истории форма «получается сама собой» и воспринимается естественно.

Томас Бинотто. Но чтобы этого достигнуть, нужно быть довольно уверенным в себе.

Андреас Дрезен. Раз я режиссер, я должен не только бежать впереди своего фильма, но и внимательно следить за ним. Бывает, что какие-то ситуации складываются только на съемочной площадке и нужно суметь их поймать. Это вещи, которые приходят с опытом, со временем, и они придают уверенность. У новичков нередко бывает мания непременно все держать под контролем, планировать каждое движение — тем самым можно иногда упустить симпатичные детали, возникающие спонтанно, сиюминутно. В принципе, конечно, режиссер должен сохранять перед глазами общий план и контролировать ситуацию, но нужно и чувствовать, когда стоит пустить действие на самотек.

Томас Бинотто. В ваших фильмах всегда бывают моменты удивительной прямоты, откровенности и правдивости. Например, в «Лете на балконе» — сцена, где между Никой и Катрин возникает какая-то особая нежность.

Андреас Дрезен. В сценарии не было точных указаний на эту сцену, она была намечена как одна из возможных. Визуальное решение нам нужно было найти самим уже на съемках. Сначала, конечно, мы обсуждали сцену с обеими актрисами. Я мог представить себе некоторый интимный момент, какой, по-моему, возможен только у близких подруг, когда чувствуются и душевная, и телесная нежность, когда открывается возможность и сексуальных отношений, но потом обе они решают: нет, ладно, не будем. Собственно, любовная сцена была подготовлена предыдущей, на балконе, когда Ника после разговора Катрин с бывшим мужем, после того как она вышла из себя, берет ее за руку. А потом для сцены в постели мы перепробовали массу вариантов, снимали в самых разных ракурсах, пока кто-то не предложил: «Давайте наконец посмотрим, как получится поцелуй». И в следующем дубле актрисы немножко не уследили за собой — самую малость, — и Катрин едва удерживается от смеха. Но как раз здесь и возникает красота мгновения, которая точно соответствует и персонажам, и настроению. Появляется только намек на эротику, но он тут же превращается в дружескую нежность. Мы хотели показать, что в отношениях этих двух женщин мог бы быть и другой путь, который они просто не выбрали, хотя все равно физически ощущают друг друга. Мы сознательно не стали разрабатывать этот мотив подробнее. Мы решились на эллипс, на пунктир, потому что доверяем зрителю, который в состоянии заполнить в воображении пропуски между кадрами.

Томас Бинотто. В ваших фильмах постоянно появляется один и тот же тип мужчины: не просто неприятный, грубый мужик, а омерзительный в своих проявлениях, и все же ему удается завоевать нашу симпатию.

«Гриль-бар «На полпути»

Андреас Дрезен. У всех мужчин есть какой-то комплекс, и, чтобы скрыть его, нередко они принимают подчеркнутую манеру мачо, как у Рональда из «Лета на балконе»: он надевает темные очки и становится крутым неприступным парнем. А на самом деле он просто недотыкомка, не нашедший своего места в жизни. Надо признаться, приятно выводить на чистую воду эту мужскую манеру и даже слегка подтрунивать над ней. Но в то же время я люблю всех этих персонажей, даже таких, как Вилленброк.

Томас Бинотто. Как правило, персонажи в кино стремятся делать добро, но в конце концов у них не все получается. В ваших фильмах часто бывает наоборот. Например, у господина Пешке из «Ночных теней» так и не выходит оставить на произвол судьбы ребенка, заблудившегося в аэропорту, хотя он очень хочет бросить его. Что это, еще один омерзительный тип, каких вы все равно любите?

Андреас Дрезен. Пешке ведь, в сущности, постоянно борется за выживание. Его начальнику тридцать пять лет, самому ему за пятьдесят: старость не радость, и это его невероятно злит. Его не оставляет вопрос, почему он-то не выбился в люди. И вот он приходит к выводу: «Я слишком добрый». Рассуждая таким образом, он убеждается, что его самым большим недостатком является отзывчивость. Это, конечно, полная ерунда, но нам доставляет особое удовольствие наблюдать, как Пешке не справляется с поставленной перед собой задачей стать сволочью. Необязательно даже, чтобы он сам это понимал, — ведь до конца фильма герой убежден в своем ничтожестве. А мы на протяжении всей картины видим как раз обратное — он не ничтожество, а человек.

Томас Бинотто. Ваши учителя в кино, как вы говорили, — это Кен Лоуч и Майк Ли. Связь с ними прослеживается особенно ярко, когда вы показываете обыкновенных людей в их повседневной борьбе с жизненными обстоятельствами.

Андреас Дрезен. Мне нравятся персонажи, которым приходится пробиваться в жизни, которым не всегда удается привести себя в порядок и презентабельно выглядеть. А если они и делают такие попытки, то скорее неумело, вроде Ники из «Лета на балконе», так что зритель просто стонет над ее кошмарными нарядами. И как радостно бывает открыть красоту такого человека, возникающую из чего-то совершенно другого. Ника красивее всех, когда она

стоит перед дверью Катрин с таким открытым выражением лица, что можно заглянуть внутрь. Ведь ради этого и ходят в кино: чтобы увидеть в глазах душу человека. А красивый человек — это человек с красивой душой. Ника — из тех женщин, которые не долго думая, интуитивно, как само собой разумеющееся берут на себя социальную ответственность. При этом она не раздувает щеки и даже не осознает, что совершает какой-то особенно добрый поступок. В конце концов ей же за эти поступки и достается.

Томас Бинотто. Когда вы заговорили о красоте души, вспомнился, конечно, ваш фильм «Женщина из полиции» — диалог между героиней и маленьким мальчиком, где тоже речь идет о душе. Это, несомненно, ключевая сцена ленты. А может быть, и всех ваших фильмов?

Андреас Дрезен. В устах ребенка эти рассуждения о душе звучат очень странно, но сцена понравилась мне еще на стадии сценария. В то же время я понимал, что поставить ее будет трудно, потому что она должна быть сыграна очень сдержанно: стоило мальчику чуть-чуть выйти за грань — и получилась бы ужасно приторная, наигранная вещь. Для женщины из полиции этот разговор действительно имеет решающее значение, потому что ей без конца повторяют: «Не принимай близко к сердцу». А ее откровенность, способность пропускать в душу чужое страдание считается ее слабым местом. Но, конечно, это не слабое место, а истинная красота, так же, как и у Пешке. И прекрасно, что именно такая женщина работает в полиции.

Томас Бинотто. Актрисы, играющие в ваших фильмах, в каждом из них создают образ настоящей красоты, но не выглядят при этом блестящими красотками и вообще внешне привлекательными женщинами. Актрисы не сопротивляются такому эффекту?

Андреас Дрезен. Все актрисы, с которыми я работал — красавицы, и я действительно много раз сталкивался с их упреками, что их не очень красиво сняли. «Гриль-бар «На полпути» не понравился съемочной группе именно по этой причине. После просмотра ко мне подошла Габи Шмайде и пожаловалась, что на экране ужасно выглядит, — она не могла успокоиться весь вечер. Я не понял, что она имела в виду, и переспросил: «Тебе не хватает в фильме гламура?» А потом, когда актеры поняли, как устроен «Гриль-бар...», как можно воспринимать в нем красоту, совершенно другую — не ту, что подсовывает реклама, — такая критика прекратилась.

Томас Бинотто. Вы продолжаете снимать документальное кино. Что вы в нем делаете по-другому, иначе, чем в игровом?

Андреас Дрезен. В документальном фильме я выражаю свое художественное восприятие действительности, но не имею права ничего специально подстраивать. Я не могу оказывать влияние на героя, например давать ему указания, что сказать или как двигаться. Одним словом, в документальном кино я не могу сказать героям «пожалуйста». Я должен дожидаться нужного момента, но я не могу его инсценировать. В «Гриль-баре «На полпути» я несколько раз пользовался средствами документального кино, но фильм-то все равно насквозь постановочный, даже в тех кадрах, которые кажутся документальными.

Томас Бинотто. В «Лете на балконе» тоже есть фрагменты, которые выглядят, как документальные...

Андреас Дрезен. Но я никогда не забываю, что занимаюсь преобразованием или даже утрированием реальных обстоятельств. Катрин собирается покупать кроссовки и советуется с продавцом в обувном магазине — нормальная бытовая сцена. Мы взяли настоящего продавца-консультанта, который нахваливает кроссовки точно так же, как он это делает на работе. Но в фильме его интонация нас раздражает, потому что, конечно, нормальный продавец не привык стоять перед включенной камерой. Он выглядит утрированно, и этим сцена выделяется, притягивает внимание. А потом я смонтировал этот эпизод в технике рекламного клипа, прыжками, так что создается впечатление, что реально разговор длится уже полчаса, а то, что мы слышим, лишь его кульминационные моменты. Это намеренная постановка и манипуляция, которая выглядит документальной съемкой.

Томас Бинотто. Может быть, лучше было бы сказать не «документальной», а «аутентичной». Например, полицейский участок в «Женщине из полиции» выглядит аутентично.

Андреас Дрезен. А это и есть настоящий полицейский пост. Самое главное — нам разрешили снимать во время обычного рабочего дня, не прекращая нормальной работы участка. Это место выглядит правдоподобно без особенных усилий со стороны нашего декоратора. Я выбрал его, потому что был поражен, в каких тяжелых условиях работает обычный полицейский пост, обслуживающий участок с 90 тысячами жителей. Мы старались показать его именно таким, каким увидели. К тому же сама текучка, привычная работа полиции, повлияла на наших актеров, они стали по-другому двигаться, сами нашли точный ритм. Вообще, я не люблю классическую организацию съемок. Мне нравится входить в помещение вместе с персонажами: дождаться, пока они сами организуют пространство, и уже потом снимать.

Томас Бинотто. В ваших фильмах важную роль играет музыка. Нередко музыка рассказывает свою историю, отличную от основной, как это получилось, например, в «Гриль-баре «На полпути».

Андреас Дрезен. Я люблю работать с готовой музыкой. Музыка, которую на скорую руку стряпают под картинки — штампованный фон, подходящий под настроение, — у меня уже в печенках сидит. Включаешь телевизор, и тут же начинается музыка, которая хочет непременно навязать мне то, что я сейчас должен почувствовать. Кошмар! Для «Лета на балконе» у меня не было никакой первоначальной идеи по поводу музыки, так что решили искать ее уже при монтаже. И вот я просто взял несколько дисков, и мы с монтажером стали экспериментировать. На музыке Паскаля Комеладе фильм пошел, это было то, что надо. Она будто бы сыроватая, иногда детская, иногда — как из цирка. В точности для этого фильма и даже придающая ему новый смысл — хотя специально для картины не было написано ни одного такта.

Томас Бинотто. Вы не хотите, чтобы музыка просто дублировала или усиливала настроение, заложенное в картинке?

Андреас Дрезен. Один из самых драматичных моментов в «Лете на балконе» — когда пьяная Катрин звонит своему бывшему мужу, а после разговора переживает нервный срыв. Для этой сцены мы выбрали музыку, составляющую с ней полную противоположность. В ней чувствуется мягкий, легкий летний вечер, то есть то настроение, в котором на самом деле так хотела бы быть Катрин. И только когда Катрин откровенно начинает плакать, мы полностью убираем музыку. Песни-шлягеры, которые мы использовали в «Лете на балконе», тоже играют на контрастах. Они — вестники тоски, томления, страсти, которые никогда не будут утолены в реальности — в жизни Ники, Катрин и Рональда. Ироническая игра с таким сочетанием придает фильму легкость, но в то же время и глубину, потому что тоска по несбывшемуся — это тоже действительность.

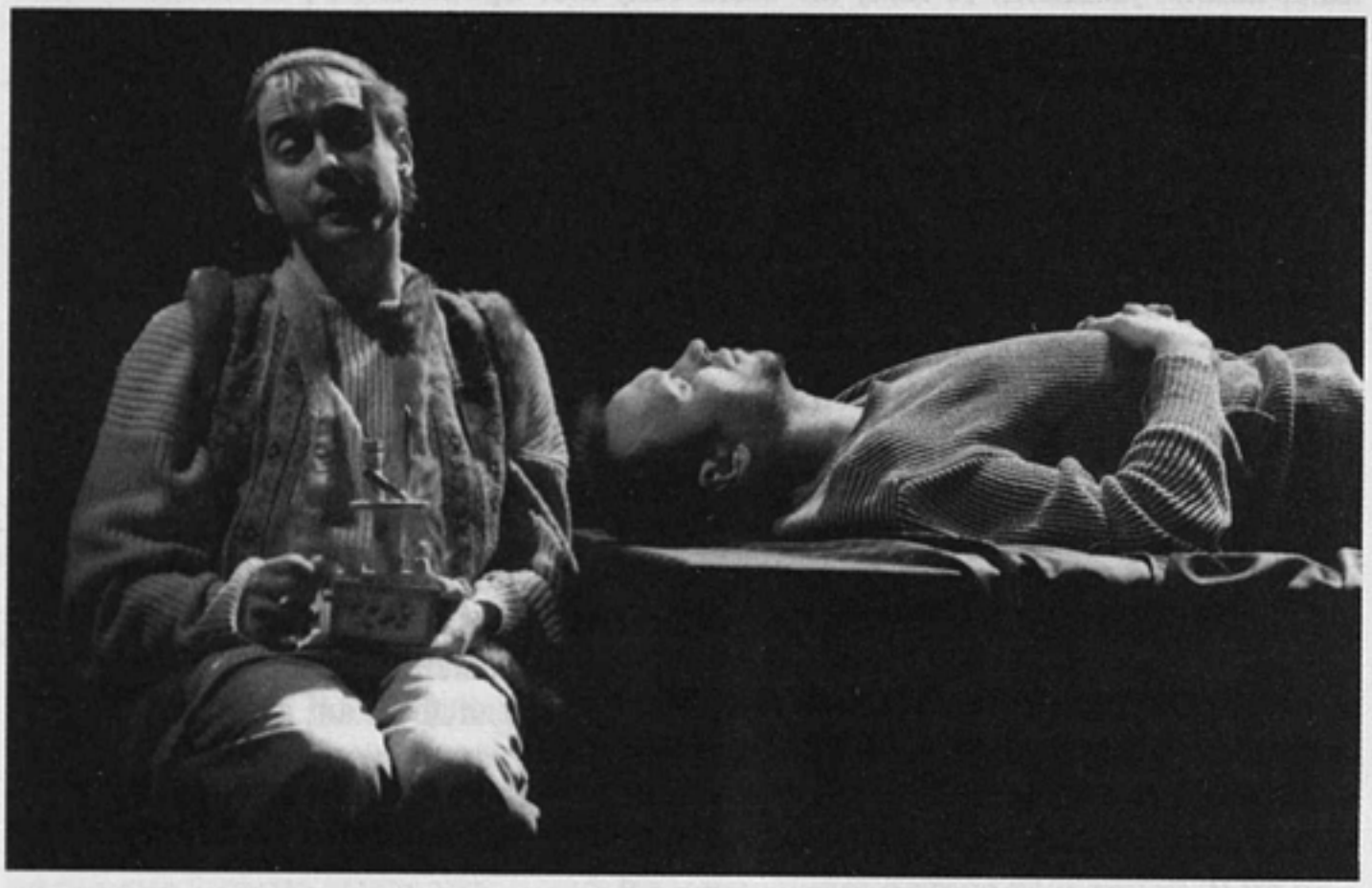
Filmbulletin, 2006, № 269

Перевод с немецкого Екатерины Араловой

МИХАИЛ УГАРОВ

Театр для всех

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРИНА ШИМАДИНА



«Облом-офф», режиссер Михаил Угаров. Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина

Марина Шимадина. Один из ключевых вопросов этого номера «ИК»: «Современно ли современное искусство?» В нашем случае — театр. Что нового происходит в сегодняшнем театре, что принципиально отличает его от сценического искусства XX века?

Михаил Угаров. Это слишком глобальный вопрос, чтобы на него так сразу ответить.

М.Шимадина. Начнем с более конкретного. Например, насколько отличается язык авторов «новой драмы» от драматургического языка XX века?

М.Угаров. Сильно отличается. И различия эти очень важны. Я это хорошо понимаю в связи с «Театром.doc» и экспериментами, которыми мы там занимались. «Вербатим», интервью — очень увлекательные вещи, но непонятно, куда направление выводит. Если в этом пространстве оставаться всегда, то все быстро приедается. Ну один спектакль, ну два, а что потом? То есть метод освоен, но куда двигаться дальше было непонятно. А вот сейчас все прояснилось, встало на свои места. Я, боюсь, глобальные вещи буду проговаривать, чуть пафосные. В конце XX века произошел кризис авторитетной точки зрения. Для меня, например, как для потребителя газет, телевидения, книг, искусства, в принципе, все авторитеты дискредитированы, потому что XX век был богат крупнейшими фигурами — личностями, харизматиками, которые что-то делали, утверждали, произносили, а что в итоге? Что изменилось? Как они изменили мир? Культуру? Наше о нем представление? Теперь у меня идет принципиальный отказ от подчинения авторской воле, я начинаю верить только эпизодам уличного разговора, который никто не комментирует. В нем я нахожу больше смысла и правды, чем в рассуждениях какого-нибудь гуманитария об устройстве мира. Разговор двух теток у палатки картину реальности мне может прояснить гораздо лучше. Я это почувствовал просто на уровне ощущений. Поэтому думал, что метод «вербатим», которым мы занимались, мне одному интересен, а вдруг — эпидемия какая-то началась. Оказывается, мно-

гим интересно. Почему? Сознательный отказ авторов от комментариев и вообще эстетика минимализма очень важны сегодня, потому что XX век перебрал по части формы, в театре, во всяком случае. Под минимализмом я понимаю не только художественные средства, но и смысловой план тоже. Я показываю картинку — и всё. Показываю вторую картинку — и всё. Это очень интересно, и в Москве к подобным вещам уже с пониманием относятся, во всяком случае, публика нашего театра. А вот недавно мы были в Нижнем Новгороде. И основной конфликт с аудиторией происходил не на уровне «нравится — не нравится» — это было не важно, зрители всё смотрели с интересом. Главная претензия была принципиальная: мы не знаем, говорили они, как воспринимать ваши спектакли, как мы должны интерпретировать то, что вы показываете. Нет указаний: смеяться над тем, что видишь, или относиться как к очень серьезным вещам, абсурд это или реальность. Вот основная характерная особенность нового драматургического языка и нового авторского метода. Мне кажется, что сейчас нужно именно в эту сторону двигаться.

М.Шимадина. То есть задача нынешних драматургов и тех, кто занимается документальным театром, — просто зафиксировать реальность, на чем их миссия и заканчивается?

М.Угаров. Нет. Первая задача — зафиксировать реальность и «дать» ее, преподнести, а вторая — пробудить к тому, что мы показываем, отношение зрителей, подтолкнуть их к выработке личной позиции. Это очень интересно — добиваться того, чтобы у зрителей в зале возникла позиция.

М.Шимадина. Чтобы зритель сам формировал свое мнение, отталкиваясь от сценической провокации, в которой нет выраженной авторской позиции?

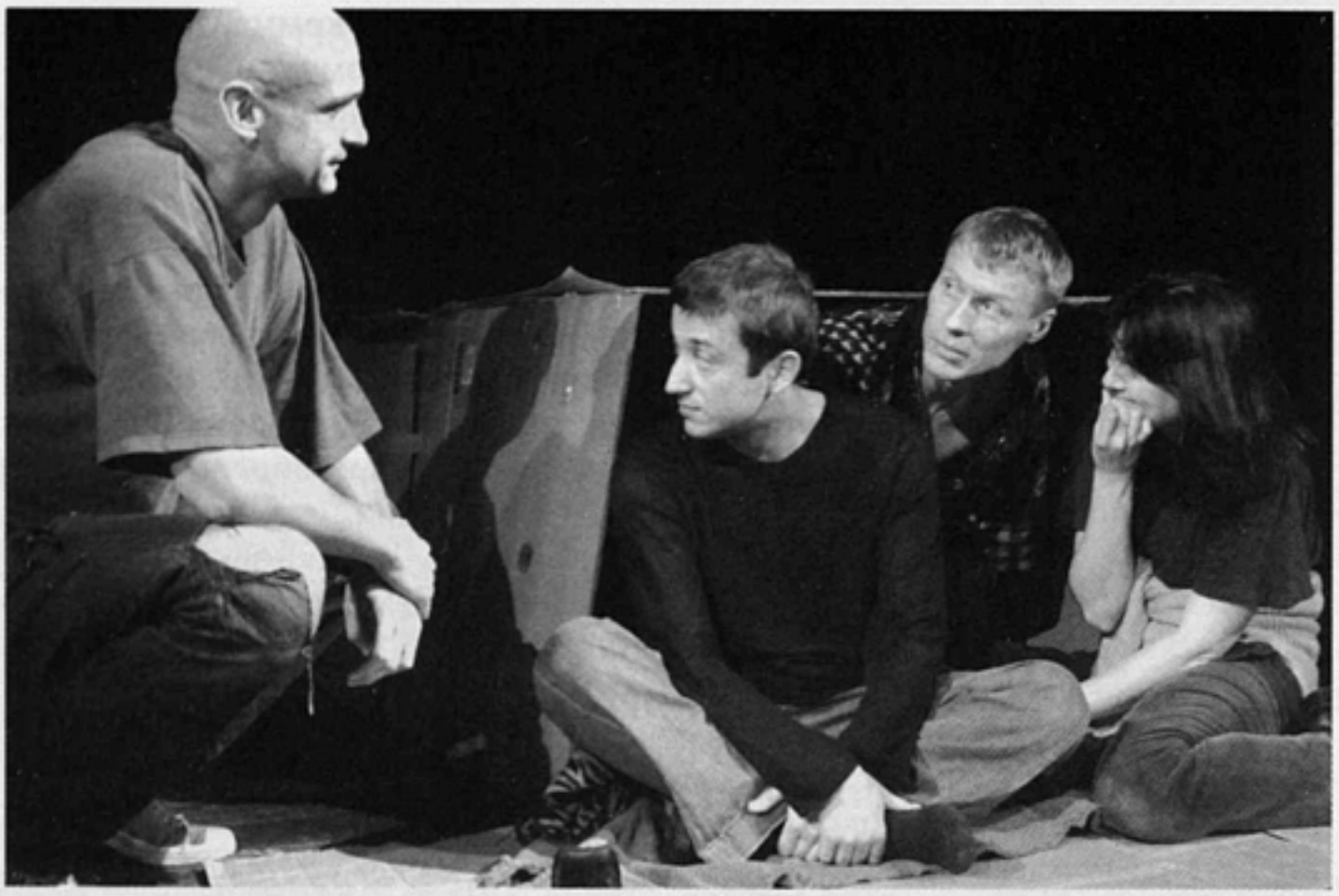
М.Угаров. Да. Ведь в XX веке театр был очень репрессивным. Как в тюрьме: сел в кресло, свет погасили, смотри туда, конфетной оберткой не шурши, не комментируй. Это же репрессивная система, как в пионерлагере, где у детей нет своего волеизъявления. Я всплакну или я посмеюсь — всего два волеизъявления, всего две краски.

М.Шимадина. Да и то они вызваны режиссером: он «нажимает кнопку», и зритель в этом месте смеется...

М.Угаров. Да, а вот возможность для работы мозгов — как я, зритель, это воспринимаю, в каком контексте, как я к этому отношусь, — такая возможность в театре случается очень редко. Я, например, радуюсь, когда на спектакле встают и кричат: «Позор!» Были у нас такие случаи, но это же здорово. Зал просыпается, из второй реальности зрители попадают в первую. Говорят: «Что ты! Нельзя так в театре себя вести, ну не нравится — молча выйди». А почему нельзя, собственно говоря? Интересно же, когда люди хором скандируют, как в Питере было: «Москвичи, позор!» С этим мы столкнулись, когда привезли спектакль «Сентябрь.doc». Там были собраны разные, полярные, порой очень резкие высказывания о Бесланской трагедии, взятые из интернет-форумов. Мы попробовали пройти по острию и не выдать готовые позиции, мнения, взгляды. Очень интересный оказался опыт. В Москве спектакль воспринимался как антипатриотический, а во Франции, в Финляндии — как пропутинский. Там к нам чеченцы приходили даже с какими-то листовками. Все были недовольны. То есть зрители получали от спектакля сильные эмоции и, как правило, негативные, потому что со сцены звучали реальные реплики, монологи реальных людей, и энергия ненависти на сцене сохранилась. А недовольны зрители были не тем, что спектакль плохой или артисты плохо играют, а тем, что им показали «вещь» и не объяснили, как ею пользоваться.

М.Шимадина. «Театру.doc» исполнилось пять лет. Как усовершенствовались за эти годы язык и методология театра? Можно ли подвести какие-то итоги и наметить новый вектор развития?

М.Угаров. Первый этап был понятен — минимализм. И «вербатим» использовали, и то, что мы называем «доковским» методом существования актеров, то есть на грани иллюзии, что человек на сцене — не актер. Поэтому специально даже брали непрофессионалов и внедряли их в профессиональную труппу, чтобы они становились камертоном.



«Война молдаван за картонную коробку», режиссеры Михаил Угаров, Руслан Маликов. «Театр.doc»

М.Шимадина. Стало быть, постарались отказаться от всех методов традиционного театра, которые вы как-то назвали «костылями»...

М.Угаров. Да, нужно было откинуть все лишнее, сделать так, чтобы был не спектакль, не актер, не режиссер, не пьеса...

М.Шимадина. И что же остается?

М.Угаров. А вот и интересно: что остается? Именно это нам и хотелось понять, потому что всех уже тошнит от театра XX века. Всех уже стошнило — этим закончился XX век. А к чему мы пришли? В принципе, нет какого-то глобального итога. Пришли, как ни странно, вот к чему. Сейчас мы готовим спектакль «Синий слесарь» (Михаил Дурненков написал пьесу), не знаю, что получится, премьера — в апреле. Там есть идеологически очень важная вещь. Сюжет заключается в том, что молодой человек, провинциальный поэт, после института решает бросить все и пойти работать на завод слесарем, потому что он запутался в этой жизни, а там, на заводе, все ясно: в шесть утра начинается смена, потом отдых, выпивка. Он намечает жениться, купить себе стиральную машину, холодильник, родить детей и жить просто. Короче говоря, это грандиозная идея XIX века об опрощении: стоит вернуться к естественной нормальной жизни, и внутри у тебя все расчистится, исчезнут все лишние навороты и искусственные сложности. Дурненков очень четко прописал важнейшую мысль: на самом деле этот якобы простой мир еще более сложный, иррациональный, чем мир интеллигентного человека, который работает в редакции какого-то журнала. И это чистая правда. Я все время думаю: почему так притягивают всех, особенно молодых авторов, бомжи, дворники, проститутки, таксисты? Почему драматургам интересен именно социальный низ? Конечно, он яркий и привлекательный. Конечно, мне как актеру было бы интереснее сыграть веселого таксиста-идиота. Но, оказывается, не только поэтому. Дело в том, что этот мир по-настоящему мистериальный. Иногда у московских ребят тоже возникает такая идея — бросить столицу, уехать в провинцию, устроиться на работу и спокойно жить. Но когда узнаешь настоящую жизнь в той провинции, понимаешь что там такие сложные иррациональные отношения, что столичные штучки в них запутаются как прагматики, не понимающие загадок, сложностей, необъяснимых порывов и импульсов. Для меня самый интересный театр — мистериальный театр. Мистериальный не в средневековом понимании, а как способ проникновения в таинственный мир. Вот в этом направлении нужно идти дальше и пытаться проникнуть в то, что сложно и необъяснимо. Потому что очень жалко, что этой мистериальности в нашей жизни остается все меньше и меньше. Ее надо ценить.

«Изображая жертву», режиссер Кирилл Серебренников. МХТ имени Чехова

М.Шимадина. А вы можете привести примеры спектаклей «Театра.doc» или, может быть, «новой драмы» как направления в целом, где проявлялась эта мистериальность?

М.Угаров. Да. Например, спектакль «Манагер» — очень простой, про менеджеров среднего звена.

М.Шимадина. Не про бомжей, кстати.

М.Угаров. Да, не про бомжей. А рядом почти про бомжей — «Война молдаван за картонную коробку». Степень мистериальности у них одинаковая.

М.Шимадина. Это там, где гастарбайтеры, живущие в коробках, убивают друг друга?

М.Угаров. Да, причем по совершенно непонятным причинам, просто их отношения сплелись в такой тугой, нераспутываемый клубок, что произошло неотвратимое убийство. У менеджеров та же схема: новый человек входит в какую-то устоявшуюся среду и начинает жить по законам этой таинственной среды, где все действительно мистериально.

М.Шимадина. Один из вопросов, который постоянно возникает в связи с «новой драмой», — это ненормативная лексика в театре. Насколько оправданно ее появление? Скажем, в спектакле «Изображая жертву» знаменитый матерный монолог милиционера абсолютно оправдан — это просто необходимые слова, позволяющие герою выплеснуть переполняющие его чувства. А вот, например, пьесу «Трусы» нельзя напечатать, потому что там сплошной мат. Не является ли ненормативная лексика здесь самоцелью? Автор просто зафиксировал такой язык — и всё, а что за ним скрывается и для чего он использован, зачастую непонятно.

М.Угаров. Как вы сами отметили, мат надо использовать в художественных целях. Ну а с другой стороны, как без него обойтись? Тот же «Синий слесарь». Шесть слесарей завода ВАЗ после работы выпивают и общаются. Как правильно — лексически — строить их разговор? Естественно, в пьесе Дурненкова много ненормативной лексики, и это нормально, мне кажется. Я уже делился както своими наблюдениями за тем, как в прессе анонсируют спектакль по пьесе Максима Курочкина «Водка, ебля, телевизор». Сначала писали так: «Водка, ..., телевизор». Таинственное такое название получается. Кстати говоря, сразу хочется пойти узнать, что же скрывают эти три точки. Потом вдруг меня поразило, что газета «Культура» дала название полностью. Я через знакомых навожу справки, мне говорят: «Да, мы специально совещались по этому поводу и приняли такое решение: мы пишем название полностью». То есть это не просто так они напечатали, они пришли к выводу, что это правильно. «Ком-

мерсант» тоже сначала точки ставил. Прошло какое-то время, смотрю: точки исчезли, появилось слово.

М.Шимадина. Мат прошел цензуру.

М.Угаров. За этим никто же не следит. Может, филологи, языковеды и следят, но постепенно ненорматив стандартом становится. Или, знаете, кажется, в том же «Коммерсанте» было интервью банкира, на которое многие обратили внимание. Его о чем-то спрашивают, а он отвечает: «А мне похую», и это печатается. Для меня это филологическое событие. Хорошо это или плохо, я не знаю.

М.Шимадина. То есть мат стал частью обыденного языка.

М.Угаров. Да, поскольку что бы там ни говорили, все равно языка не хватает. Во все века не хватало существующей нормативной лексики, за счет этого языки и развивались. Если не вверх, так сказать, то вниз, вбок.

М.Шимадина. Может быть, использование нецензурщины в пьесе говорит о стремлении героя скрыться за этой стандартной для его круга лексикой, спрятать свою индивидуальность, слиться с другими, быть, как все?

М.Угаров. Нет, скорее, наоборот. Благодаря мату возникает энергетическая ценность произносимого: идет текст, текст, текст, а потом, бах, — слово! Монолог лучше держится. Актерам мы всегда говорим: «Ни в коем случае, если есть матерное слово, нельзя его педалировать, оно, наоборот, должно быть легче других. Вот тогда оно сильно сработает». И для актеров это, надо сказать, тоже хорошая проверка на органичность. Очень немногие могут материться на сцене естественно. Либо человек счастлив, что ему, наконец-то, разрешили поругаться, либо он в зажиме, потому что ему стыдно, а режиссер просит. И для зрителя это проверка на органику: в жизни мы же не вздрагиваем от каждого нецензурного слова, не восклицаем в ужасе: «Ах!»

М.Шимадина. Давайте поговорим о социальной проблематике, которая очень важна в современных пьесах. Название нынешней Московской биеннале современного искусства «Примечания: геополитика, рынки, амнезия». Вы считаете, что современный театр может претендовать на активную гражданскую позицию, либо это тоже только комментарии к нашей жизни?

М.Угаров. Сегодняшний театр, конечно, не может претендовать. А вообще, в идеале, должен, конечно. Театр — это часть социума. Одной ногой он стоит в искусстве, а другой все равно стоит здесь, на земле, природа-то его — площадная. Это потом театр укротили и сделали из него искусство для искусства. У нас же предубеждение очень сильное. Например, если художник, или режиссер, или актер вдруг начинают высказывать свою гражданскую позицию, сразу начинаются разговоры: «Ну всё, отыгрался, отписался, отработал». Это стереотип восприятия. Сейчас Акунин, я прочитал в Интернете, выступил со статьей про Путина. Облил он Путина, не любит он его — имеет право высказать свою позицию. Читаю к этой статье комментарий: «Всё, Акунин исписался. Конечно, делать теперь ему нечего, и теперь он будет работать на поле демократии. Это удел всех исписавшихся». Логика очень странная.

М.Шимадина. Наверное, в нас с постсоветских времен живет уверенность, что социальные проблемы — это не искусство, а конъюнктура.

М.Угаров. Да, это оттуда стереотип. Когда я был молодым человеком и работал в театре, там все знали, что если актер — профсоюзный деятель, значит, он самый бездарный актер. Вероятно, в те годы такие выводы имели под собой основания. Но это отношение к гражданской, политической активности художника и сегодня же осталось. А мне-то как раз кажется, что очень даже нужно сегодня говорить в театре о социальных проблемах. Но о продажности и сервильности нынешних театральных деятелей можно песни слагать. Ведь стоит пообещать кому-нибудь, я уж не говорю какую-то театральную недвижимость, но просто звание какое-нибудь дурацкое, и всё — человек сразу начинает любить правительство, армию, космические войска.

М.Шимадина. На Западе сейчас принято ставить спектакли о злободневных событиях, у нас же до сих пор это считается почти неприличным.

«Манагер», режиссер Руслан Маликов. «Театр.doc»

М.Угаров. А это примитивная культура. Все примитивные культуры любят говорить о возвышенном и лучше стихами. А развитая культура все-таки ищет психологические детали в сегодняшних событиях. В нашей театральной среде бытует такое предубеждение: «Как же можно быть злободневным? Чтоб рассказать о современности, нужно «Макбета» поставить и с помощью Шекспира рассказать о сегодняшнем дне, ведь это интереснее будет». Меня начинает трясти от таких разговоров. И, мне кажется, потихоньку театр, слава богу, от этой примитивной установки уходит. Хотя нет, это мои иллюзии. Сегодня о социальных проблемах открыто говорят все те же «Театр.doc», «Практика», Центр Рощина и Казанцева, иногда МХТ. В основном театры продолжают развлекать и говорить о прекрасном.

М.Шимадина. Вы считаете, что театр не должен этим заниматься? Ведь в девяноста девяти случаях из ста человек приходит в театр, чтобы отдохнуть, развлечься, а ему снова показывают его жизнь, которая ему и без того осточертела.

М.Угаров. В идеале театр должен развлекать, но уровень развлечений бывает разный. Есть интеллектуальные развлечения, а есть — физиологические. Пришли, поплакали: «Ой, какой хороший спектакль, прямо вся уревелась», либо «ржачка до слез». А ведь умные книжки — тоже своего рода развлечение. Я не за то, чтобы театр превращался в кафедру. От природы ведь никуда не денешься.

М.Шимадина. Если взять современных авторов, вышедших на первый план благодаря той же «новой драме» и театрам, о которых мы сейчас говорили, — братья Дурненковы, братья Пресняковы, Максим Курочкин, Иван Вырыпаев, Василий Сигарев и другие, — можно ли говорить о них как о «новой волне»? Есть ли у них общая позиция, общее мировоззрение? Или это мозаика?

М.Угаров. Мозаика. Сейчас вообще, мне кажется, не время общего мировоззрения. Общее, конечно, можно найти, существует некая направленность — если не социальная, то все же близкая социальной. Это есть у Пресняковых, у Дурненковых она находит более сложное выражение, но тоже — есть. У Курочкина есть. Вырыпаев, как бы он ни прикидывался, что пишет диалоги Вани с Богом, все равно ориентируется на сегодняшнее мышление. «Бытие № 2» — текст наших сегодняшних подростков. Парней молодых. Я видел, как студенты в Нижнем Новгороде это смотрели — с открытыми ртами. И потом говорили: «Я же иду по улице и эти самые мысли обдумываю». Сегодняшний день объединяет драматургов не стремлением к высокой литературе, хотя к ней они тоже стремятся. Словесная красота подчинена какой-то проблеме. И, ко-

нечно же, у нынешних авторов отсутствует импульс «обслуживать» — публику, театральную элиту. Курочкин пытался писать на заказ, но это у него получается намного хуже, чем вещи, написанные для себя. Хотя все эти драматурги легко могут писать «хорошо сделанные комедии» и на этом составить себе имя и обеспечить безбедное существование.

М.Шимадина. Имя они и так делают, новые драматурги стали модными персонажами, постоянно мелькают на страницах журналов.

М.Угаров. Абсолютно верно, и это тоже интересная история. Примерно понятно, куда она выведет, но вдруг кто-то взбунтуется, те же Пресняковы, например.

М.Шимадина. Такие вроде бы андерграундные театры, как «Театр.doc», «Практика», при всей своей некомфортности (в разных смыслах) становятся модными заведениями. И ведь к вам ходят не только студенты и молодежь, но и состоятельные люди, которые могли бы себе позволить билеты на дорогие постановки. К вам идут, потому что это стало престижным.

М.Угаров. Да, потому что выходит из моды искусство больших залов с удобными креслами, антрактами, буфетами и красотой на сцене. Его вытесняет мода на неудобства, ограничения, минимализм. Очень странная тенденция. Например, театральные здания. Все равно, как ни крути, театр должен быть расположен в центре. Сейчас была угроза потери помещения «Театра.doc», но, слава богу, все пока утряслось. Были разные предложения, но мы понимали, что театр не может находиться где-то в Выхине. То есть может, конечно, но сразу уйдет атмосфера. Возникнет какая-то другая. И тогда у нас родилась идея: Выхино — нет, лучше уж сразу Нахабино. Потому что тогда поход в театр потребует специальных усилий: человек сядет в машину и потащится, ему покажется прикольным поехать в дикую даль ради того, чтобы что-то в Нахабине посмотреть в разрушенном цехе кирпичного завода. Понимаете логику? То есть либо метро «Маяковская», либо уже Нахабино. Неудобство вызывает какой-то дополнительный допинг восприятия. А удобный, комфортный зал — это для бюргеров, пускай они с женами, с коллегами из фирмы, в костюмах, с прическами там сидят. Это интересное расслоение.

Я не знаю, «в тему» я скажу или нет, но это тоже очень актуальный сегодня вопрос. В театре из века в век всегда была проблема — привлечение зрителя. Сейчас у театра «Практика» и «Театра.doc», может быть, за счет того, что у нас маленькие залы, возникает новая проблема — проблема отсечения лишнего зрителя. Профаны должны остаться в прихожей. Это интересная тенденция, и она неосознанно возникла, я потом уже стал ее осмысливать. Например, «Театр.doc» никогда — принципиально — не дает в расклейку афиши, афиш просто нет, билеты никогда не дает ни в театральные кассы, ни на сайты.

М.Шимадина. Потому что их мало, их и так разбирают.

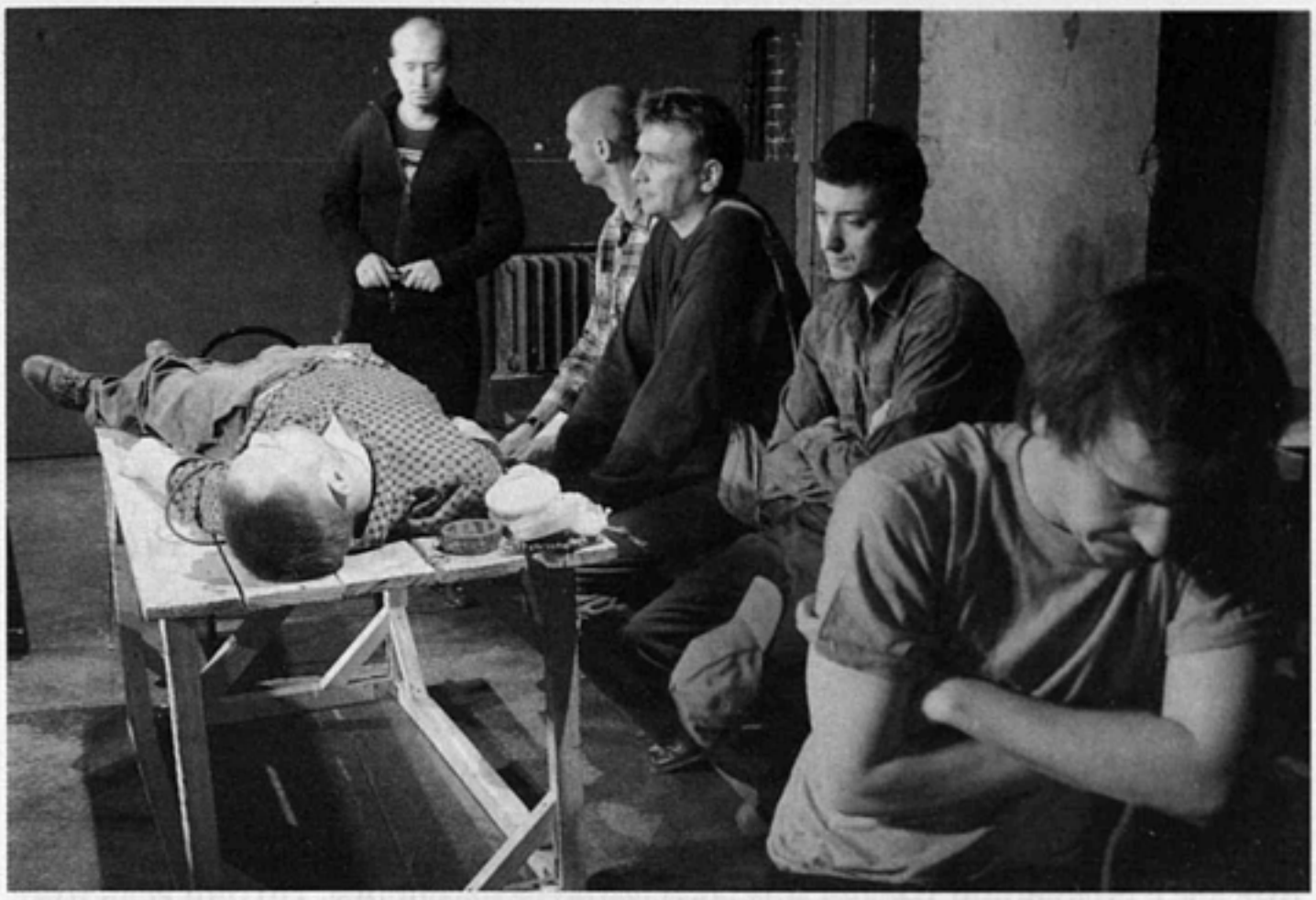
М.Угаров. И расписание существует только в виртуальном виде на сайте. Это означает, что если у меня нет доступа в Интернет, то я никогда не узнаю расписание «Театра.doc», а стало быть, я туда просто не дойду, если только знакомый мне не скажет: «Пошли вечером со мной». Два пути: либо знакомый меня возьмет за руку и отведет, либо я специально интересуюсь этим театром и ищу о нем информацию. И это очень хороший фильтр. Если у театра такой — свой — зритель, тогда и спектакли можно делать другие. В «Практике» тоже свои примочки, но тоже обращенные на отсечение случайного, профанного зрителя.

М.Шимадина. А вы не думаете, что такая позиция отдает снобизмом? Получается секта какая-то, которая замкнута сама на себя, — доступ в ее мир имеют одни и те же зрители. В чем тогда смысл социального пафоса?

М.Угаров. Нет, не одни и те же зрители.

М.Шимадина. Все равно — узкий круг.

М.Угаров. Нет, если в процентном отношении взять население Москвы — это неисчерпаемая зрительская ниша. Если бы в Орле или Кирове «Театр.doc» был, да, это были бы всегда свои шестьдесят человек на премьеру. Здесь ротация



«Сентябрь.doc», режиссеры Михаил Угаров, Руслан Маликов. «Театр.doc»

очень большая. В идеале в городе должно быть очень много, штук сто двадцать, профильных театров, которые принципиально отличаются один от другого, которые никогда не перепутаешь. Например: «Я всегда хожу по субботам в порнотеатр». — «А я вот по субботам хожу в театр феминисток».

М.Шимадина. «А я мюзиклы люблю».

М.Угаров. Да, это такой хороший демократизм.

М.Шимадина. У нас же пока наоборот: сто театров, похожих друг на друга, за редким исключением.

М.Угаров. Да, и если вдруг очнешься в каком-нибудь зрительном зале, то будет очень трудно понять, в каком именно. По стилистике не поймешь, какой это театр: Моссовета или Станиславского. Ну разве что театр Виктюка узнаешь — на сцене появятся обнаженные. Так что это тоже интересная сегодняшняя тенденция — разделение аудитории. Потому что XX век привел к тому, что мы потеряли молодого интеллектуального зрителя.

М.Шимадина. XX век прошел под девизом, который хорошо сформулировал Стрелер: «Театр для людей». Но прекрасная идея «театра для всех» была профанирована. Сегодня большая часть театров скатилась до уровня бульварных.

М.Угаров. Да, от определения «художественный и общедоступный» осталась только вторая часть.

М.Шимадина. Еще одна тема, которая часто обсуждается, — роль режиссера в современном театре. Насколько можно судить по спектаклям «Театра.doc», по вашим собственным постановкам и высказываниям в прессе, вы отводите режиссеру роль транслятора, который должен донести мысль драматурга до зрителей. Или вы все-таки оставляете за ним право интерпретации авторского текста, проблем в нем заявленных? Право собственного взгляда на пьесу и на действительность?

М.Угаров. Оставляю, потому что от интерпретации никуда не денешься. К большому моему сожалению. Очень правильная теория была в XX веке, что режиссер — это всего-навсего идеальный зритель. Не какой-то демиург, прорицатель и жрец, а нормальный, очень хороший, продвинутый зритель. Он делает такой спектакль, какой сам хотел бы посмотреть и какой хотел бы посмотреть его товарищ, сидящий рядом.

Я ругаю режиссерский театр, но я же понимаю, что он очень сильно двинул театр — как искусство — вперед. В нем были разработаны ранее мертвые зоны, обогащение произошло ощутимое. Но при этом режиссерский диктат и навредил театру тоже — доведя свои принципы до упора. Например, всеми

замеченная чрезмерность, избыточность театра. Это серьезная проблема сегодня. Театр избыточен, я уже говорил про репрессивную систему: мне как зрителю вообще не дают никакой работы. И никакой свободы. На меня обрушивается шквал впечатлений: музыка, свет, звук, агрессивная актерская подача, и все это говорит об одном и том же. За редким исключением, когда выстраивается какой-то контрапункт. У нас, как правило, актеры приучены не доверять пьесе, считать, что текст неполон, недостаточен, что его надо дополнить. Если текст, условно говоря, грустный, то я его сделаю таким грустным, что мало не покажется.

Я считаю, что режиссер сегодня сложнее должен работать. Тоньше. Это, конечно, труднее — себя спрятать, здесь есть самоотречение, потому что тебе, режиссеру, тоже хочется высказаться, а ты себе это запрещаешь. Но зато это интереснее — сдерживаться, молчать, не высказываться, не комментировать. И оставаться все-таки режиссером, то есть создателем спектакля.

М.Шимадина. То есть вы предлагаете режиссерам полностью отказаться от самовыражения? Мало кто на это согласится.

М.Угаров. Но опять же... Я не отрицаю, что есть личности, которые мне интересны, мне интересно высказывание, позиция именно этого режиссера. Правда, если честно говорить, то таких режиссеров — человек пять, остальные две с половиной тысячи мне абсолютно безразличны. Но они ведь тоже претендуют на право своего авторства: «Это Я сейчас с вами разговариваю, Я, Режиссер!» Я занимаюсь современной драматургией, а для современной драматургии подобные вещи просто катастрофа.

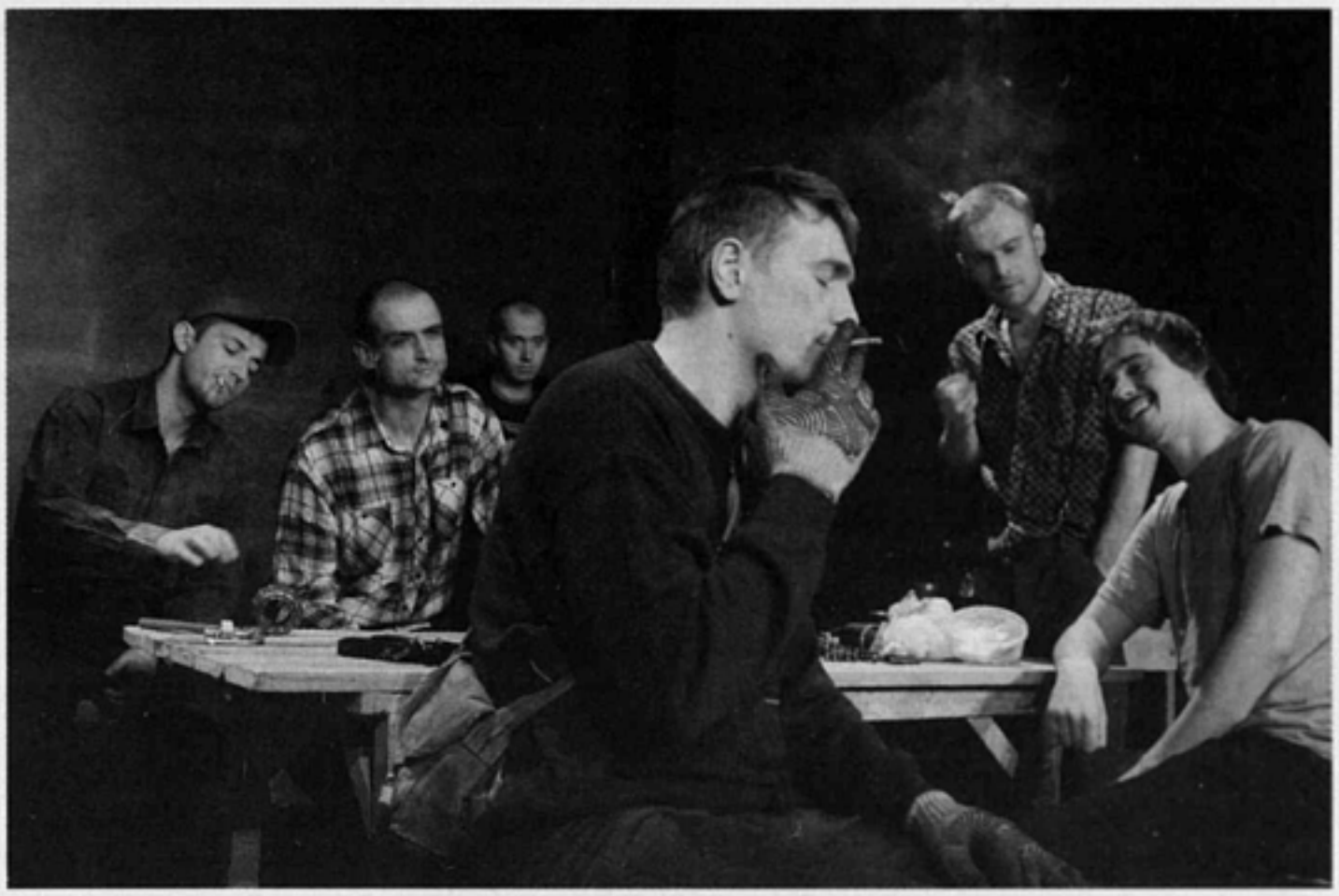
Современных авторов нельзя интерпретировать — они неизвестны публике, поэтому нужно просто для начала понять, что вам показывают, про что история. А вместо этого вы видите режиссера — его взгляд на вещи. У меня был такой опыт. Владимир Мирзоев — очень хороший режиссер, но когда я смотрел его постановку моей пьесы «Голуби» — это была моя первая премьера в Москве, очень важное для меня событие, — то чувствовал, что меня раздирает на две части. С одной стороны, я понимал, что спектакль хороший, что очень глубокий, хороший режиссер, замечательные актеры (Владимира Скворцова я там впервые увидел, Лапшину, Виталия Хаева). С другой стороны, я сидел в зале и не понимал, что за люди на сцене, где происходит действие: это монахи или водопроводчики, что это — монастырь XVII века или котельная жэка номер такой-то. Ко мне подходили друзья и говорили: «Так все интересно, такой спектакль замечательный, только вот в чем дело-то было, расскажи?» У меня просто шизофрения началась, понимаете? От раздвоения: с одной стороны, я был очень доволен и горд, с другой — чувствовал себя опущенным, опозоренным. До сих пор помню это ощущение... Или — вскоре после этого была премьера другого спектакля Мирзоева, он поставил пьесу Казанцева «Тот и этот след», но там гуманней поступил: в программке напечатал «либретто». Например, сцена такая-то: Анна приходит к Петру и просит дать ей развод. И — спасибо, потому что без этого комментирующего текста зритель никогда не поймет, что произошло, ведь на сцене в это время ему показывают нечто совсем другое. Хороший театр? Хороший! Но хочется все-таки понимать, о чем речь...

М.Шимадина. А есть современные режиссеры, которые умеют поставить новую пьесу так, чтобы поднести ее зрителю на блюдечке с голубой каемочкой и при этом себя как бы придержать?

М.Угаров. Современные пьесы редко ставят, хоть мы и кричим: «Ах, «новая драма», ах, как это модно!» Режиссеров, которые интересуются современным материалом, на самом деле можно по пальцам посчитать. Просто есть несколько громких имен: Кирилл Серебренников, например. Я думаю, что новый театр — еще впереди.

М.Шимадина. Но Серебренников ведь тоже интерпретатор?

М.Угаров. Да! Он сильно интерпретирует и меняет таким образом смысл пьесы не в лучшую сторону — мне так кажется как драматургу. Он очень ак-



«Синий слесарь», режиссеры Михаил Угаров, Руслан Маликов. «Театр.doc»

тивно влияет на текст, на зрителя. Вот как он работает, например, с Пресняковыми? Я же их хорошо знаю. Они, их пьесы гораздо умнее, глубже и тоньше, чем выглядят в готовом спектакле. Как сильно трансформировался смысл материала от первого варианта «Изображая жертву» к последнему! Да, пьеса стала казаться более модной, более броской, эффектной, но ушли какие-то очень и очень важные вещи. Пресняковы, вообще-то, странные ребята, в их текстах всегда было сочетание запредельной попсовости с тонкими, важными мыслями. Вот что меня восхищало в их первых текстах, которые до сих пор не поставлены, например в пьесе «Сэт». «Сэт-2» поставила Оля Субботина, ее играют в Центре Казанцева и Рощина, а вот «Сэт-1» — одна из самых глубоких и странных вещей — до сих пор не поставлена.

Мы организовали интересную лабораторию в Ясной Поляне. Это мастерская, где собираются десять авторов и десять режиссеров, чтобы вместе придумать что-то. То есть это работа не как в кино: «Я тебе заказываю — напиши мне про это, а я сниму» или: «Я приношу тебе сценарий, ну-ка сними!» Нет, у нас с самого начала все работают вместе. И тогда ребята начинают понимать специфику чужого ремесла. Потому что я вот ругаю режиссеров, но и драматурги тоже хороши, они вообще не понимают специфику работы режиссера, не хотят даже подумать, с каким материалом он, постановщик твоей пьесы, имеет дело: вот актеры, вот текст, вот пространство — авторы, я считаю, тоже должны во все это врубаться. Так и появляются результаты. Например, пьеса «Трусы» минчанина Алексея Пряжко родилась в этой нашей лаборатории.

М.Шимадина. Отличается ли новое поколение драматургов от уже известных широкой публике Пресняковых—Дурненковых?

М.Угаров. Отличаются. Они более прагматичны. Те, Пресняковы—Дурненковы, были оторваны, в общем-то, от театрального рынка. Когда они начинали, они не рассчитывали «попадет — не попадет», не думали об этом, им «вставило» — они писали. Это было важно. А новые авторы, во-первых, очень начитанные в своей профессиональной области: появляется новая пьеса Славы Дурненкова: бах, вся молодежь театральная моментально с карандашом ее изучает. И, во-вторых, те, кто сегодня начинает писать, немного прагматически, рассудочно выстраивают свой поиск. Ведь раньше у нас не было большого разнообразия: была школа Николая Коляды, и пьесы «под Коляду» шли, шли и шли. Ну, может, не все одной краски, но уж точно одного звучания. Была Ольга Мухина со своими девичьими штучками, была Ксения Драгунская — и всё. А сейчас уже существует целый спектр направлений, боль-

шой разброс, выбор... И в этом разнообразии каждый выстраивает свою стратегию.

М.Шимадина. Чтобы найти свой путь к зрителю?

М.Угаров. Да! Задача новых авторов — точно угадать свою нишу. У Пресняковых такого не было — я же помню, они были совершенно отвязные, свободные: они понимали, что их тексты никто и никогда не будет ставить. Эти тексты писались для двадцати-тридцати друзей и для студенческого театра в университете в Екатеринбурге — был такой Театр имени Кристины Орбакайте. И Пресняковы знали: это вся их аудитория. А дальше... бабах — перед ними вдруг открылось огромное пространство, и они, конечно, обалдели, растерялись: процесс адаптации к новым возможностям был очень трудным. Но это нормально — нормально, что наша экспериментальная «новая драма» становится «товарной», и тут ничего не сделаешь. Пусть лучше она будет товарной, чем никем не востребованной.

М.Шимадина. Я помню одно выступление Елены Греминой на радиостанции «Культура», которая рассказывала про «новую драму», и в эфир позвонила разгневанная слушательница, которая очень ругала пьесы молодых, и Гремина ответила: «Не нравится — не смотрите! Я вот не люблю фильмы ужасов — я их не смотрю, не люблю женские романы — не читаю». Получается, что «новая драма» была уравнена с этими узкими жанрами. Это действительно так? Современная драматургия превратилась в некий жанр с определенным набором черт? То есть если я иду на современную пьесу, то я заранее знаю, что это будет история про каких-нибудь маргиналов, что со сцены будет звучать ненормативная лексика, и т.д. Или диапазон современной драматургии все же шире?

М.Угаров. Ну, во-первых, современная драматургия, конечно же, не может быть сведена к «новой драме». И, во-вторых, даже в этом направлении работают, как я уже говорил, разные люди — каждый со своим голосом, интересами, интонацией. Но, разумеется, определенная общность есть. Идя на «новую драму», зритель должен быть готов, что встретит на сцене то, что видит в жизни. Я же все время говорю, что есть два типа людей: невротический тип, который хочет закрыться от жизни, посмотреть «Хроники Нарнии» и забыть на время о злом начальнике и о жене, которая ему нахамила. А есть другой тип зрителя, те, кто любят смотреть фильмы про реальность, про свою жизнь. Значит, он должен быть готов увидеть в спектакле все то, что встречается ему в жизни. Борис Хлебников, кинорежиссер, про это хорошо говорит: драка на улице, снятая на камеру, перестает быть дракой на улице, она делается чем-то другим. То же самое — в театре.

Есть люди, предпочитающие классическое искусство. И это хорошо. Плохо, что у нас перепутаны понятия. Я недавно в Интернете прочитал смешное интервью одного режиссера из Ростова-на-Дону. На вопрос, как он относится к современной драматургии, этот режиссер — к сожалению, я забыл его фамилию — отвечает: «Нет у нас современной драматургии. Назовите мне хотя бы одну фамилию, которая встала бы вровень с Чеховым и Горьким». Ты понимаешь, что у человека в голове? У него нет грани между классикой и современностью. Может, это и нормально, что обычный зритель не должен разделять классику и актуальное искусство. Но когда у профессионалов в голове каша!.. «А вот у Островского лучше написано». Что на это ответить?

М.Шимадина. Ну, а если человек хочет увидеть не классику, а историю из современной жизни, но не исключительно чернуху? Жизнь все же гораздо многограннее. В ней и светлые моменты — не редкость. Есть ли в современной драматургии позитив, положительно заряженные пьесы?

М.Угаров. Конечно, есть. И честно говоря, я давно чернухи не видел, а очень много читаю новых пьес. Даже интересно. Дали бы мне, я бы с удовольствием прочитал. Это был такой период, я говорил, период школы Коляды. Я не ругаю его, но это школа определенного мировоззрения. Мировоззрения конца света, такое «уральское» мировоззрение: все плохо и мир движется к ми-

ровой катастрофе. Оттуда пошла эта чернуха и как-то закрепилась. Но всему новому театру настроение катастрофизма нельзя приписывать. В современной драматургии сейчас изменился подход к материалу: раньше молодые авторы писали об изуродованном людьми мире, а сейчас многие пробуют описать ситуацию человека, который пытается изменить мир — пусть маленький мир, свою территорию: дом, семью. Сейчас все больше появляется пьес, развернутых в эту сторону.

М.Шимадина. Например?

М.Угаров. У Дурненковых — многое. У Юрия Клавдиева вроде бы жестокие пьесы, но его герой — настоящий человек: позавидуешь его энергии, Да, он убивает, насилует, но во имя справедливости. Такой «Тимур и его команда», только с обратным знаком.

М.Шимадина. Это, кстати, тоже интересная тема: новый герой. Появился ли он в современной драматургии? И какой он?

М.Угаров. Он и не исчезал никуда. Он всегда существовал. Мы когда делали прошлогодний фестиваль «новой драмы», развлекаясь, поставили на программке такой штампик: «Ищу героя». Специально. Штампик — это не просто форма, это штамп в сознании. Потому что своего героя современный ему зритель, действительно, никогда не узнавал. Во все времена так было, вспомните историю литературы. Когда поколение уходит, только тогда люди говорят: «О, это были герои». Лермонтов бедный на этом пострадал. Все твердили про его Печорина: «Нет, это не герой нашего времени», им было по фигу содержание, смыслы, идеи. Поэтому мы в виде штампа и выдвинули такой девиз. Это лукавство, потому что искать героя бессмысленно, он есть. Какой? Совершенно разный. Тут принципиально даже не надо давать определения. Хотя одну главную черту я бы все же назвал: это человек, который пытается что-то изменить. Показательной пьесой предыдущего поколения был «Пластилин» Василия Сигарева, показывающий, что мир делал с человеком все, что хотел, и в результате убивал. А новые герои — уже не пластилиновые.

М.Шимадина. С активной жизненной позицией?

М.Угаров. С активной позицией, но не героической. Марина Давыдова, театральный критик, как-то выступала со своей концепцией «нового гуманизма». Идея в том, что герой — это не супермен, который выделяется своими выдающимися качествами, а обычный человек — заслуживает внимания уже тем, что живет. В принципе, она права, сегодня это так. И об этом важно уметь рассказать.

ГРИША БРУСКИН

Вселенная на столе

Жить — это значит оставлять след.
Вальтер Беньямин

Гриша Брускин.
Рейхстаг. 1999

Terror

Как библейский Енох вел на небесах «летопись всем делам всех людей от начальных до конечных времен», так и ОГПУ-НКВД-КГБ составляли картотеки и заводили дела на каждого советского человека. Того, чьи деяния записывались в Книгу смерти, пускали в расход (ниспровергали в небытие, в хаос) или помещали в земной ад (ГУЛАГ). Тому же, чьи деяния заносились в Книгу жизни, сулили райское будущее (коммунизм).

Territories

Советскую страну отделял от других стран, от враждебной terra incognita, от антимира (не мира), от страны дураков надежный железный занавес. Внутри располагалась территория мифологической Вселенной, включая обещанный коммунистами земной рай. Как водится в языческом мире, в стране водрузили сотни тысяч статуй. Советская скульптуромания (реанимированная античность) нашла свое отражение в моей картине «Фундаментальный лексикон» и в дальнейшем в скульптурной инсталляции «Коллекция археолога».

О картине «Фундаментальный лексикон»

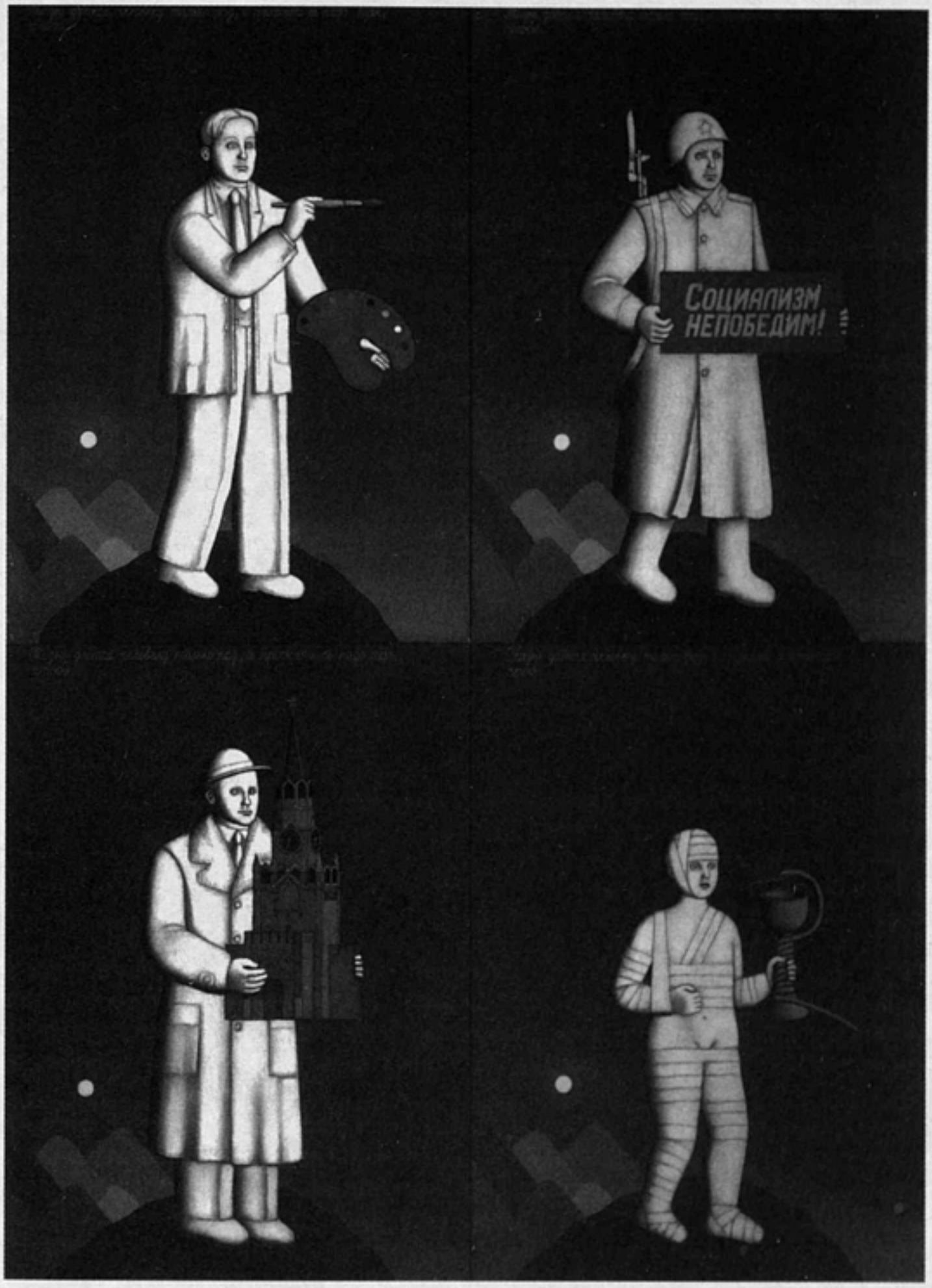
Картина «Фундаментальный лексикон» представляет собой коллекцию, где каждый персонаж — архетип идеологического советского мифа: пионер, ра-

---

Текст, прочитанный на конференции «Территория террора» в Гарвардском университете осенью 2006 года.

бочий, врач, больной, заключенный, военный и т.д. Все персонажи смотрят вперед. У всех одинаковое выражение лица: тревожное изумление. Как жена библейского Лота, нарушив запрет, обернулась и тотчас превратилась в соляной столб, так и мои герои, посмотрев слишком далеко вперед, в заповеданную даль, стали объектом коллекционирования. Каждая фигура имеет аксессуар, цветной и более реальный, чем сам человек. Аксессуар называет персонаж, дает ему имя.

Работая над коллекцией, я уподобился энтомологу, который ловит и усыпляет бабочек эфиром. Затем расправляет им крылышки и нанизывает на булавки. После этого красиво располагает свои сокровища в коробках



«Фундаментальный лексикон» (фрагмент)

и прикрепляет к ним тексты, описывающие и классифицирующие их. Имея такую коллекцию, мы получаем информацию о том, кто такие бабочки. Мы видим, что у них есть тельце, крылышки и усики, глазки и лапки. Мы узнаем, что бабочки бывают разных размеров и разной окраски в зависимости от

того, чем питаются и где обитают, ведут ли дневной или ночной образ жизни. Мы можем их сравнивать с другими насекомыми — жуками и стрекозами, например. Мы, в конце концов, получаем эстетическое удовольствие, рассматривая их, потому что бабочки необыкновенно красивы.

Послание в будущее

«Коллекция археолога» (фрагмент)

Когда давным-давно, живя в коммунистической России, я начал составлять

свою коллекцию (картина «Фундаментальный лексикон»), мне казалось, что коммунизм в России непоколебим, что армия неимоверно сильна, что КГБ — повсюду и что советская власть, как власть египетских фараонов, продлится несколько тысяч лет. Мне хотелось взглянуть на мифологическое пространство, в котором я обитал, со стороны, стать на позицию ученого, который неожиданно обнаружил доселе неизвестное африканское племя. Мне нравилась мерцающая позиция автора, когда, с одной стороны, я — бес-

«Коллекция археолога» (фрагмент)

страстный исследователь, а с другой — сам представитель изучаемого африканского племени.

Моя идея заключалась в том, чтобы послать весть человеку будущего. Предложить ему взглянуть на мое искусство, как мы смотрим на древнеегипетское искусство в Лувре или Эрмитаже. Но посланная мною весть должна была быть ложной, обманной, так как настоящим артефактом коммунистического мифа является искусство, этот миф творящее, — социалистический реализм. Разгадав эту тайну, будущий Шампольон (ученый, разгадавший тайну египетских иероглифов) получил бы важное знание не только об этом мифе, но и за пределами его, заодно восхитившись мудрым шифровальщиком.

Однако история приготовила нам сюрприз: исторический волшебник взмахнул палочкой, и коммунистическая пирамида рухнула в России в мгновение ока. Круг замкнулся. Я оказался тем самым человеком будущего, то есть получил собственное послание.

Сейчас, создавая «Коллекцию археолога», я составляю музейную коллекцию и уподобляюсь гиду, своего рода Вергилию, предлагая путешественникам посмотреть мир затонувшей Атлантиды — Атлантиды, гражданином которой я когда-то был.

Вселенная на столе

Мы полагаем, что Господь создал человека по образу и подобию своему. И что душа каждого человека отражает образ Господа. Существует идея, что Библия (Тора) была написана Богом до сотворения мира. И что в Книге содержатся все мыслимые знания и истины о прошлом, настоящем и будущем, но эти знания закодированы, спрятаны.

Книга представляет собой фундаментальный «ребус» и одновременно инструкцию, как человек должен проживать свою жизнь. Задача человека — разгадывать этот «ребус». Как он это делает? Всю жизнь читает Книгу. Самым лучшим, праведным Книга открывает свои секреты. Обладая этими секретами, человек может приблизиться к Богу и немного «стать, как Бог».

Что создал Господь? Вселенную и человека. Отсюда произошли истории, описывающие в старых текстах праведников, которые создавали свои «вселенные» и своих человеков-големов. Но так как полное знание заповедано человеку (доступно только Богу), его творения всегда ущербны: например, человек-голем слишком мал или, наоборот, огромен, не имеет души и слуша-

ется своего повелителя, знающего магическое сочетание букв; вселенная — миниатюрна и помещается на столе.

Художника называют вслед за Богом творцом. Художник — чуть-чуть бог, праведник, прочитавший истину в Книге жизни и творящий свой собственный несовершенный мир.

«Коллекция археолога» — мой вариант поднебесной. Это — в буквальном и переносном смысле — вселенная на столе с высоко водруженным солнцем (разрушенный герб СССР), вознесенными звездами и планетами (различные символы советской цивилизации), человечеством и прочими земными тварями. Человечество «Коллекции археолога» — мелкие големы, архетипы советского мифа, герои «Фундаментального лексикона». Но после того как миф завершился, история закончилась, жизнь умерла. Магические буквы (Слово) забыты.

«Фундаментальный лексикон» вслед за гибелью эпохи превратился в руины «Коллекции археолога».

«Археолог» вслед за Юбером Робером эстетизировал коллекцию, не забыв о том, что «и смерть, как жизнь, прекрасна и что царственно величье холодеющих могил».

Хранить вечно

Жизнь после жизни. Жизнь после смерти. История после истории.

Персонажи разрушены, растерзаны тремя пастями верховного дьявола Люцифера, сидящего в девятом круге Дантова ада на дне ледяного озера Коцит в центре Вселенной. Но их души прошли через очищающий огонь. Грехи искуплены. С их чела смыта печать семи смертных грехов. Восстановленные археологом-художником, они готовы вступить в рай. Коим для артефактов является музей. Предметы, попадающие на эмпиреи музея, обретают бессмертие. К ним прикрепляются бирки «хранить вечно».

Фотографии (вторая часть инсталляции) — комментарий к поднебесной на столе. Работа ученого-астронома. Подзорная труба исследователя преображает миниатюрных божков в поверженных гигантов. Картина мира приобретает вагнерианский эсхатологический масштаб, превращаясь в истинный «Gotterdammerung», во взаправдашний конец истории, во взаправдашнюю гибель некукольных богов.

Ч Т Е Н И Е

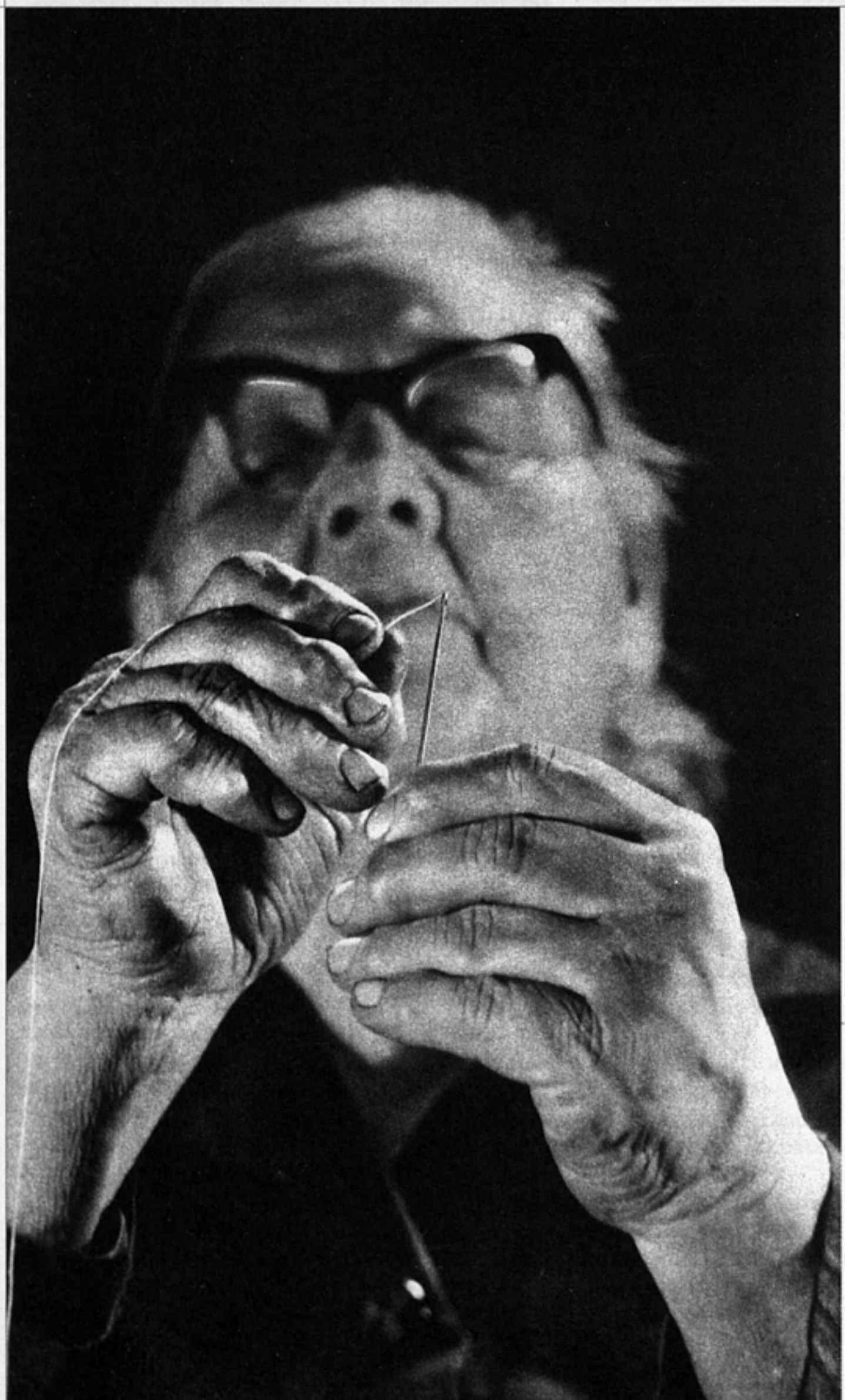


Фото
И.Дианова

ЕЛЕНА ИСАЕВА

Уходящая натура

Действующие лица:

А в с т р а л и е ц — русский, вернувшийся из Австралии, лет сорока—сорока пяти.

С л е с а р ь — его ровесник.

С а ш к а — Австралиец в детстве, четырнадцать лет.

Г е н к а — Слесарь в детстве, сын Николая и Маринки, четырнадцать лет.

(По решению режиссера героев в детстве и в возрасте могут играть одни и те же актеры.)

Ю л я — сестра Сашки лет шестнадцати.

Т а н я — подруги Юли, чуть старше.

Н а д ь к а.

Н а д ь к а в з р о с л а я.

О л ь г а — мать Сашки и Юли, лет сорока.

Н и н а и М а р и н к а — женщины-соседки от тридцати до сорока лет.

З о я.

Н и к о л а й — муж Маринки.

И в а н — муж Зои.

И г о р ь.

Р у с л а н.

Р ы ж и й — сын Ивана и Зои.

Б а б к а — мать Зои.

Д я д я Л ё н я — пенсионер.

М у ж ч и н ы, ж е н щ и н ы, д е т и.

Мужчина лет сорока—сорока пяти ходит по московскому окраинному микрорайону. Постоит, пройдет, вернется. Пойдет в другую сторону, опять замрет, постоит.

Все участники спектакля находятся на сцене — в глубине. В одну из его остановок они медленно приближаются к нему.

— Неужели ты не хочешь, чтобы тебя кто-нибудь любил?

— «Колечко-колечко, выйди на крылечко»!

Елена Исаева (Жилейкина) — поэт, драматург. Окончила факультет журналистики МГУ. Публиковалась в журналах «Дружба народов», «Новый мир», «Современная драматургия» и других, в том числе иностранных. Автор семи книг стихов, двух книг пьес. Участница фестивалей современной драматургии «Любимовка», «Новая драма», «Документальная драма». Спектакль «Doc.тор» по ее пьесе получил Гран-при «Новой драмы» в 2006 году. Лауреат премий «Триумф» (молодежной) и «Действующие лица» (2003, «Про мою маму и про меня»; радиоспектакль, поставленный на Радио России по этой пьесе, награжден на Международном фестивале Европейского радиовещательного союза «Приз Европы» в Берлине в 2004 году).

— Он все восемь этажей пролетел — что там могло остаться?

— «Море волнуется — раз...»

— «Обслужу, обслужу, как надо, и вернусь!»

— Ты недостойна такого хозяйства! Такой финской кухни!

— Наверное, я пропащий человек, раз я знаю, что Бог есть, но... не верю.

— Если хочешь повыть хором с моей собакой, надо запеть что-нибудь очень печальное... Ну, там... «Степь да степь кругом».

— Двор — это не место, двор — это философия.

— «На месте морская фигура замри»!

Все замирают.

Только Австралиец продолжает оглядываться.

Мимо проходит Слесарь с чемоданчиком инструментов.

А в с т р а л и е ц. Извините...

Персонажи отступают на задний план, оставляя Австралийца со Слесарем.

А в с т р а л и е ц. Это ведь улица Зеленая?

С л е с а р ь. Ну?

А в с т р а л и е ц. А дом — тридцать три?

С л е с а р ь. Написано же.

А в с т р а л и е ц. Да... Но... Это другой. То есть... тот пятиэтажный был...

С л е с а р ь. Пятиэтажный два года как снесли. Вот этот выстроили.

А в с т р а л и е ц *(как-то огорченно и беспомощно)*. Что ж... ничего не осталось?

Слесарь ухмыляется — мол, много тут больных ходит, идет дальше. Приезжий стоит, потерянно глядя перед собой. Слесарь вдруг замедляет шаг, останавливается, возвращается, смотрит на приезжего.

С л е с а р ь. Пеликан... Ты, что ли?

А в с т р а л и е ц *(тоже вглядываясь в Слесаря)*. Генка? Генка! *(Бросается к нему. Обнимаются, смеются. Австралиец отстраняется, рассматривает Слесаря.)* Ну вот! Все-таки — родина!

С л е с а р ь. Кто — я?

А в с т р а л и е ц. Ты, конечно! Битый час хожу — не узнаю ни черта!

С л е с а р ь. А чего вернулся-то?

А в с т р а л и е ц. Да мать изнылась: «Помру тут среди кенгуру, Москву не увижу!» Вот пришлось делать ей экскурсию.

С л е с а р ь. А я не верил, что ты в Австралии!

А в с т р а л и е ц. Да я сам не верил!

С л е с а р ь. Надо же... Я ж помню, как вы въезжали. Это какой год? Восьмидесятый? Мужики всем подъездом пианино твоей сестре перли на пятый этаж.

А в с т р а л и е ц. «Еще четыре ступеньки — и победа наша»!

Смеются, опять обнимаются.

Мужчины — Иван, Николай, дядя Лёня — в глубине сцены.

И в а н. Поберегись!

Д я д я Л ё н я. Аккуратней, ребят. Меняем дислокацию!

Н и к о л а й. Заноси, заноси угол! Держу!

И в а н. Голову, твою мать!

Н и к о л а й. Спокойно! Еще четыре ступеньки — и победа наша!

И в а н. Теперь Шопенов через стенку буду заказывать!

На переднем плане парни обступают Сашку.

Р ы ж и й. Приехал?

Р у с л а н. Прописать!

Р ы ж и й. Борьбу какую-нибудь знаешь?

С а ш к а. Нет.

Р ы ж и й. Тогда Генку! Генка!

Напротив Сашки становится Генка. Они дерутся. Генка побеждает.

С а ш к а *(уже лежа)*. Почему сразу бить-то?

Г е н к а. Да мы разве били? Мы знакомимся. Пошли, я тебе свой мопед покажу!

В другой части сцены на скамеечке Бабка и Ольга.

Б а б к а. Это, значит, вы в четвертый подъезд поселились?

О л ь г а. Да! Будем соседями! Я с сыном и с дочкой.

Б а б к а. А мужика-то где потеряла?

О л ь г а. Развелись... Разъехались... Так удачно. Такая квартира хорошая. Окна во двор...

Б а б к а. Подъезд только проклятый.

О л ь г а. Это — как?

Б а б к а. Девочке — ничего. А с мальчиком в этот подъезд лучше не селиться.

О л ь г а. Почему?

Б а б к а. А мрут здесь мальчики. Как заколдованы. Никто до армии не доживает. Прошлый год Димка с пятого этажа повесился. Прямо на балконе.

О л ь г а. Отчего же он?..

Б а б к а. Кто ж знает? Отчим, сестра младшая — ей вся любовь. Все внимание. А ему — скандалы одни, что подрался, что окно соседке разбил... Тут первую получку со стройки принес, а мать ему...

Ж е н щ и н а. Не нужна мне твоя получка и ты вместе с ней!

Б а б к а. Он в свою комнату ушел. Она на кухне чего-то варила. А потом слышит — соседка во дворе орет не своим голосом и на их балкон показывает. Ну, и всё. Не... Тут для мальчиков нехорошо.

Ольга в ужасе на нее смотрит.

К Ольге подходит Нина, пилкой для ногтей обрабатывая ногти, садится на лавочку. Бабка отходит.

Н и н а. Мужиков тут практически нет.

О л ь г а. Как? Совсем?

Н и н а. Ну, кто хоть чуть-чуть ликвидный, тот женат. Да и неликвидные все женаты. Вон Зойка с Иваном столько лет мучается — лучше одной.

И в а н *(Ольге)*. Я этой пьянкой сам себя добью!

О л ь г а. Зачем?

И в а н. Чтоб не добили другие!

З о я. Я его однажды закодировала. Выяснилось, что я невкусно готовлю и белье не крахмалю, сын плохо учится, теща много разговаривает. Вообще житья не стало. Полгода мы так терпели, потом я ему сама налила... В тот же день он меня исколошматил. *(Успокоено.)* И все пошло своим чередом.

Н и н а *(пожимая плечами)*. Есть женщины, которым нужно, чтобы муж их бил. Это такая форма общения.

О л ь г а *(Нине)*. А ко мне сосед заходил. Розетку сделал. Николай.

Н и н а. Женат. И Маринка у него вообще без принципов. Неадекватная.

О л ь г а. Это как?

Н и н а. Она мужьям звонит. Ну, если узнает, что он с замужней крутит. Просто мужу звонит и рассказывает — так, мол, и так: «Вы не в курсе, где сейчас ваша половина, а она с моим Колей».

О л ь г а. Ой... как неблагородно.

Н и н а. Ну, я и говорю — подлая. Нам-то, конечно, бояться нечего — мы с тобой холостые. Но он ведь, Колька, — рабочий класс. Он же Марику Рёкк от Дины Дурбин ни за что не отличит!

О л ь г а. Про это я и с тобой могу. А у него такие руки... мужественные. А розетка так искрила...

Н и н а. О-ля! Искриться будем на стороне, а не в родном районе! В крайнем случае — объявление дадим! Хорошо, что ты приехала! Теперь я тут не одна! Теперь прорвемся! Пенсионер еще один есть...

Д я д я Л ё н я. Не только все ровесники умерли, ученики уже поумирали... Вот ведь...

Н и н а *(Ольге)*. Ну, это если уж совсем будет дело плохо...

Дядя Лёня. Я ведь еще и подрабатываю. Базу охраняю — СМУ. Там шесть КамАЗов и два подъемных крана. Но краны я, правда, никогда не видел.

Слесарь и Австралиец расположились на другой лавочке. Курят.

Австралиец. Слушай, а родители-то твои живы?

Слесарь. Что им сделается? Булькают друг на друга потихоньку. Как молодые были — булькали, так и сейчас...

Австралиец. Молодые...

Маринка. Коль, у нас сложности...

Николай. Какие?..

Маринка. Давай на лавочку сядем?

Садятся.

Николай. Ну?

Маринка. Оля из четвертого подъезда.

Николай. Че-го?

Маринка. Я должна сказать? Сам не скажешь?

Николай. Жилы не тяни.

Маринка. Ходишь к ней. Мне уже все говорят. Если б хоть не говорили.

Николай *(вспоминая, перечисляет)*. Плиту передвинул. Розетку починил.

Маринка. Пусть электрика вызовет розетки чинить!

Николай. Ты чего — всерьез, что ли?

Маринка. Посмешище из меня не делай.

Николай. Нашла к кому ревновать. У нее ж библиотека какая! Она ж небось не знает, где у мужика — перёд, где — зад.

Маринка. Тем более обидно! Весь двор говорит, что ходишь!

Николай. Всё! Хватит эту чушь!

Встает, уходит.

Слесарь. Я в твою сестру был влюблен.

Аастралиец. Я знаю.

Слесарь. Тоже к тебе в Австралию перебралась?

Австралиец. Не. Тут с отцом осталась.

Оля сидит и тихо подвывает. Рядом с ней на лавочке лежит письмо.

Сашка. Мам? Ты чего?

Слесарь. А-а-а...

Сашка. Что случилось-то?.. От папы? *(Берет письмо, пробегает по строчкам.)* «Папочка, я очень тебя люблю и очень по тебе скучаю. Ваши с мамой дела — это ваши с мамой дела. Пусть они не влияют на наши отношения»... Это что?

Ольга. Сестра твоя. Родная. Любимая. Ненаглядная... Твоему отцу написала... После всего, что он мне сделал!

Сашка *(снова читает)*. «Ты ведь знаешь, что я еще не зарабатываю... Ну пришли хоть сколько сможешь...»

Ольга. Заткнись!

Вбегает Юля.

Юля. Мам, мы с Таней и с Надькой на латинские танцы записались. В «Трешке». Нормально?

Ольга *(тупо глядя перед собой)*. «Трешка» — это что?

Юля. Мам, ну, ты прямо как не местная. ДК имени Третьего Интернационала. Латинские танцы... «Способствуют развитию раскрепощенности и общему оптимизму личности»!

Ольга. И сколько нынче стоит оптимизм?.. Деньги тебе нужны? *(Поднимается, хватает свою сумку, начинает судорожно вынимать из нее деньги и швырять Юле.)* На! Сколько?! Вот! Вот! Возьми! Все возьми! Мало?! Я на трех работах! Мало?!

Ю л я *(отстраняясь)*. Мам, ты чего? Саш?!

С а ш к а. Предатель ты.

О л ь г а. Ты думаешь, если он меня предал, так к тебе он другой будет?! Он и тебя предал, дура! Вот — письмо твое переслал. «Люблю... Скучаю...» По этой сволочи скучаешь?! Думала, я не узнаю?! А он — переслал! И ты такая!

Ю л я. Мам!

О л ь г а *(Сашке)*. И тебе денег не хватает? Вы только за деньгами и подходите, а сделать что — не допросишься! Идите! Катитесь к нему! Оба! Мне никто не нужен! Мне никто не нужен!

Рыдает. Юлька тоже. Обнимаются, рыдают втроем.

Р ы ж и й. Слышь, ма, ну дай денег!

З о я. Ну нету, блин!

Д я д я Л ё н я. Дивизионная разведка. Семнадцать лет мне было. Сидел в засаде на дереве и координировал огонь наших орудий. В бинокль наблюдал за немцами. Они обедали: обед подвозила жирная такая, откормленная лошадь. А у нас подвозила обед хилая кляча. Немцы смеялись, пели свои песни. Наши смеялись — пели свои.

Рыжий быстро подходит к Генке и дает ему лампу, вынутую из телевизора. Генка прячет ее в карман.

Г е н к а. Откуда?

Р ы ж и й. Правый нижний угол.

Рыжий отходит, к Генке следом подбегает Зоя.

З о я. Генк! Опять телевизор не показывает. Выручишь? У тебя все в руках горит! В смысле — ты такой умница. Зайдешь — посмотришь? Может, лампа какая перегорела...

Г е н к а. Конечно, тетя Зой. Только вы маме не говорите, что вы мне деньги даете, а то она ругаться будет, что не просто так.

З о я. Ну я разве не понимаю?! Все шито-крыто. Я разве не понимаю? Тебе ж на карманные расходы где взять? Ты же честно зарабатываешь. Своими руками! Если б мой так же!

Слесарь и Австралиец уже с бутылкой и закуской.

С л е с а р ь *(разливая)*. Ну, с возвращеньицем!

Чокаются, выпивают.

А в с т р а л и е ц. А гаражи тоже снесли?

С л е с а р ь. Угу. Слушай, а я, Саш, не верил, что ты в Австралию уехал. Думал — врут. Ну на кой ляд тебе эта Австралия? Ты ж механик от бога! Сколько машин вместе починили, столько мопедов собрали, а там — одни кенгуру!

А в с т р а л и е ц. Я, Ген, там тоже машинами занимаюсь. Мотоциклами, вернее.

С л е с а р ь. Где?

А в с т р а л и е ц. Off road Viking называется. Сейчас модно. Мотоциклы по бездорожью. Покупаешь большой кусок земли и устраиваешь... типа гонки по пересеченной местности. Только в частных владениях можно.

С л е с а р ь. Развлечения для богатых?

А в с т р а л и е ц. Типа того. Выгодно и клево.

С л е с а р ь. А откуда же у тебя земля?

А в с т р а л и е ц. Это жены. Джулии. Я с ней на Арбате познакомился. Она Россию смотреть приезжала. От группы отстала. Потерялась. Я ее проводил...

Генка подходит к Рыжему, отсчитывает ему мелочь. Рыжий убирает в карман, кивает.

Р ы ж и й. Пожалуй, мало берем. Надо цену поднимать.

Г е н к а. За одну-то лампу? Если б ты хоть две выкрутил...

Рыжий смеется, уходит.

Б а б к а. А прошлое лето Максим с первого этажа вены себе вскрыл. Прямо в подъезде. Кровищи было! Насилу отмыли потом.

О л ь г а. Зачем вы мне всё это рассказываете?

Б а б к а. Так ведь мальчик у тебя.

Генка подходит к Юле.

Г е н к а. Юль. Это... Я...

Ю л я. Что?

Г е н к а. Ну, короче... Слушай... *(Почти зажмурившись от смущения, быстро, монотонно.)*

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

Ю л я *(перебивая)*. Ты чего, Ген? С яблони упал?

Г е н к а. Это нечестно.

Ю л я. Нечестно?

Г е н к а. Ты обещала: если я выучу, поедем на ВДНХ.

Ю л я *(грустно помолчав)*. Ген... ВДНХ ситуацию не спасет.

Г е н к а. Ты говорила — на лодке.

Ю л я. Ну, это я так вообще говорила, что там на лодках катаются.

Г е н к а. Ну вот.

Ю л я. Ген, ну если мне это не нужно, то какой тебе смысл?

Г е н к а. А может... втянешься... в ситуацию...

Ю л я *(печально улыбаясь, качает головой)*. Не втянусь.

Дядя Лёня на лавочке в окружении ребят — Генки, Сашки, Рыжего.

Д я д я Л ё н я *(Сашке)*. А мы возле Кёнигсберга в лесу стояли. Я под машиной лежал — спал. Вдруг стрельба-пальба. Я вскакиваю, автомат хватаю...

Р ы ж и й. Думаешь: немцы прорвались!

Д я д я Л ё н я. А ты откуда знаешь?

Р ы ж и й. Так ты уж в сто двадцать пятый раз рассказываешь, дядя Лёнь.

Д я д я Л ё н я. Ну... вот Саша еще не знает... Ну, вот. Думаю — немцы прорвались. А мне кричат: «Победа! Победа!» Палят в воздух... Словом, полный салют!

Подростки улыбаются.

А в с т р а л и е ц. Постой. А каток тут был. Вот, где супермаркет. Эх, что же вы его не отстояли? Помнишь, Танька Решмина какую ласточку делала!

С л е с а р ь. Пытались тут бабки, у которых внуки, — демонстрацию проводили. Приехал главный подрядчик, вышел к ним из джипа...

М у ж и к. Кому тут каток нужен? Я вам каток только так устрою. Кто сам не угомонится, того катком в асфальт закатаю, а то под фундамент!

А в с т р а л и е ц. Что? Так и сказал?

С л е с а р ь. Ну. Бабки и расползлись, не оглядываясь. А Танька вон в том доме живет. В новорусском.

Таня идет через темный двор. Из темноты возле стены выступает Руслан, преграждает ей дорогу. Она испуганно вздрагивает, останавливается.

Р у с л а н. Тихо!

Т а н я. Что?!

Р у с л а н *(хватает ее за руку, тянет в темноту к стене)*. Тихо, сказал. Сюда иди.

Т а н я. Зачем? Куда?!

Р у с л а н. Сюда!

Т а н я. Что ты делаешь?!

Руслан достает нож.

Р у с л а н. Только пикни! *(Начинает лихорадочно поднимать ей юбку.)*

Т а н я. А-а-а!

Он останавливается.

Р у с л а н. Ты что — не поняла? У меня — нож.

Т а н я. Я поэтому и ору. Страшно же...

Смотрят друг на друга и вдруг начинают хохотать.

Т а н я. Я знаю — ты из двадцатого дома. Тебя зовут Руслан.

Р у с л а н. Откуда знаешь?

Т а н я. Брат говорил, что стенка на стенку ходили с двадцатым... И что ты там самый зверь. Ну, в смысле, когда дерешься — ничего уже не соображаешь... Я не чтоб обидеть...

Руслан внимательно смотрит на нее и медленно проводит рукой по бедру. Таня опять вздрагивает.

Р у с л а н. Боишься? Целка еще?

Т а н я. А без ножа нельзя было подойти? Познакомиться...

Р у с л а н. Что мне с тобой знакомиться? Мне не разговаривать нужно...

Т а н я. А если все-таки сначала поговорить...

Р у с л а н. Долго?

Т а н я. Я видела, как ты на меня смотришь. Вчера возле магазина стоял. А потом шел за мной...

Р у с л а н. Вчера здесь фонарь горел.

Т а н я. А сегодня ты его разбил заранее?

Р у с л а н *(усмехается)*. Ты с Рыжим ходишь? Что ж он тебя не провожает так поздно?

Т а н я. Отпусти меня...

Р у с л а н. Ты ведь не хочешь, чтоб отпустил... Ты тоже на меня смотрела.

Начинает ее целовать. Она беспомощно защищается.

Т а н я. Подожди... Подожди...

Р у с л а н. Что?

Т а н я *(глупо)*. Я ведь еще тебя не люблю...

Р у с л а н. Это необязательно.

Т а н я. Но... Неужели ты не хочешь, чтобы тебя кто-нибудь любил? Какая-нибудь девушка?

Р у с л а н. Ты... будешь меня любить?

С л е с а р ь. Нет никакой любви. Смешно все это. Да любая даст, не глядя. Вот понравилась баба в метро, ухоженная такая, интеллигентная баба. Красавица. Вышел я за ней на «Автозаводской». Подошел, заговорил. А в руках «Спорт-экспресс» держал. Так она мне тут же на этом «Спорт-экспресс» свой телефон нарисовала. Только сейчас ты, говорит, за мной не ходи, а то меня у турникетов муж встречает. Ну, я подождал немного, пока она поднимется, и пошел, чтоб из виду ее не терять. Интересно — какой у такой красотки муж. Какие отношения. И увидел. Муж с ребенком. Они так к ней бросились, так обняли. Она их тоже. Смеются все, радуются. Так, обнявшись, и пошли из метро. Ну, вот или я ничего в жизни не понимаю? Я ей на другой день позвонил. И в этот же день встретились. Я понял, что она пойдет, куда поведу. А вести ее мне было некуда. И я ее повел в подъезд ближайшего дома — на верхний этаж. На девятый. Трахнул прямо там. Стоя. Ее трахаю, а перед глазами — эта счастливая семья стоит. И больше никогда ей не звонил. Противно было. Все они бляди.

А в с т р а л и е ц. Много у тебя баб?

С л е с а р ь. Баб у меня много. Сами вешаются. И клиентки, бывает, понравятся. И так — на улице... По-всякому. Жить зовут, любят, ждут. Одной унитаз чинил. Раз пришел. Два пришел. Что ж такое, говорю, у вас, дама, как в том фильме «Про Клаву Иванову», одно и то же ломается. А что, говорит, за фильм, расскажите? А там эта Клава свой станок ломала, чтоб солдат из соседней части чинить приходил. И, веришь, она мне и заявляет...

Ж е н щ и н а. Ты еще долго надо мной будешь издеваться? Или уже догадаешься, что я нарочно?..

С л е с а р ь. Ну и понеслось... А другая, та, вообще, романтика...

Д р у г а я ж е н щ и н а. Геннадий Николаевич, когда вы уходите, у меня такое ощущение, которое последний раз на выпускном вечере было. Что вот мальчик из параллельного класса сейчас уйдет куда-то в свою другую взрослую жизнь и я его больше никогда не увижу. Ужас охватывает... Я хочу вас видеть... Часто... Каждый день...

С л е с а р ь. Тоже пришлось пожалеть. Я бы от своей ушел. Но мать жалко. Плакать начинает...

А в с т р а л и е ц. Чего? Так твою жену любит?

С л е с а р ь. Да не. Боится, что я к ним с отцом жить приду.

А в с т р а л и е ц. А дети есть?

С л е с а р ь. Дочка. Палец в рот не клади. Будь здоров! Вот так и живем. Гавкаемся иногда. Но ничего. Я их содержу. Они без меня — куда?

А в с т р а л и е ц. По отцовским стопам пошел?

Смеются.

Николай идет через двор. Дорогу ему пересекает Ольга.

О л ь г а. Коль, мне бы картинку перевесить на другую стену. Зайдешь?

Н и к о л а й. А чего ее перевешивать? Гвоздь возьми да и вбей, где надо.

О л ь г а. Ну, мне там еще... Кран на кухне течет. Ты бы посмотрел.

Н и к о л а й. Сантехника вызови — он посмотрит.

О л ь г а. Коль, ты почему так?.. Раньше ведь заходил...

Н и к о л а й. Раньше... Некогда. Дел много.

О л ь г а. Я тебя чем-нибудь обидела? Почему ты со мной так?

Н и к о л а й. Да как?

О л ь г а. Ну ведь стол чинил, плиту переставлял... Почему, Коль? Я ведь одна, ты же знаешь...

Н и к о л а й. Вот то-то и одна. И Маринка говорит: «Что ты к ней повадился — она одна». Извини, Оль. Мне скандалов не нужно, тем более на пустом месте.

О л ь г а. А не на пустом — так не боялся бы?

Н и к о л а й. Пойду я.

О л ь г а. Подожди минутку...

Н и к о л а й. Ну что?

О л ь г а. Она все правильно чувствует, Маринка твоя. Она лучше тебя чувствует.

Н и к о л а й. Оль, ну что ты мне душу рвешь? Мне эта история зачем?

О л ь г а. Я тебя люблю.

Н и к о л а й. Ну и дура... А зачем?

Быстро уходит.

Д я д я Л ё н я. Вань, а ты вот за день сколько выпиваешь?

И в а н. Ну четыре-пять.

Д я д я Л ё н я. Чего?

И в а н. Бутылок.

Д я д я Л ё н я. Водки?!

И в а н. Ну не пива же.

Д я д я Л ё н я. Каждый день?

И в а н. Ой, нет, это я вас обманул, дядя Лёнь. Четыре-пять — это то, что я помню.

З о я. Я однажды ему все-таки изменила... С прорабом. Он такой прямо главный у нас был. Основной. Все по струнке ходили. Ну пришла к нему домой на ночь. Ну и какая радость? Он всю ночь у окна простоял — все на дорогу смотрел, боялся, что жена с дачи вернется. Ну я и ушла, как чуть-чуть рассвело. Иду по этому болоту бирюлевскому. Поле за новостройками. Туман. Лягушки квакают. Серьги, кольца с себя сняла, в сумку положила. Босоножки взяла в руки — иду. Думаю, чего дома скажу?.. Еще страшней делается. Прихожу, а муж пьяный спит, одетый, прямо на покрывале. Так я еще утром его и отругала, как проснулся. Повезло, в общем.

Н и н а. А я вот тоже как-то ночью пришла. Ну еще замужем тогда была. Ни одной версии в голове. Стою, молчу — глаза пялю. *(Смеются.)* А мой сам говорит: «Опять Вальку подменяла? А позвонить? Директора кабинет закрыт был?» Я только покивала, умылась и спать пошла.

А в с т р а л и е ц. Ген, а про Надьку Кудрявцеву что-нибудь знаешь?

С л е с а р ь. А что?

А в с т р а л и е ц. Ну так... Интересно.

На лавочке Надька и Сашка.

Н а д ь к а. А я и говорю: «Что-то у меня, Пал Петрович, километры с бензином не сходятся. По километрам — нормально. А по бензину получается, что за месяц вся наша автобаза три раза вокруг земного шара объехала!» *(Сашка смеется.)* А он у меня путевки забирает: «Иди, — говорит, — Надюша, отдыхай-обедай. Утомилась ты, много работать — вредно. Я сам быстренько пересчитаю».

Сашка на нее влюбленно смотрит.

Н а д ь к а. Ну что ты все молчишь? Я уж разговаривать устала. Кто кого развлекает?

С а ш к а. Может, в кино?

Н а д ь к а. Ох, какие вы все одинаковые! Хоть интеллигентные, хоть нет.

Б а б к а. А вот был еще мальчик Паша... Царствие ему небесное. Отзывчивый. Люстру мне вешал. Портреты прибивал. Фотографии у меня над кроватью — все им прибиты...

Д я д я Л ё н я. Михайловна, выходи за меня замуж.

Б а б к а. Ты ж только Нюру похоронил. Быстро...

Д я д я Л ё н я. Не могу один.

Б а б к а. Да отдохни ты. Она ж восемь лет лежачая была. Не надоело тебе, как каторжному, — то на балкон ее, то в ванну. А если я слягу?

Д я д я Л ё н я. Почему?

Б а б к а. Она у тебя — вторая? Первая тоже умерла? Бог троицу любит. Нет, я третьей не пойду.

Д я д я Л ё н я. Ты не отказывайся сразу — подумай.

Б а б к а. Да чего тут думать, Андреич? Ты помнишь, как тебя участковая врачиха-то после Нюркиной смерти охаживала? Ты ж отказался.

Д я д я Л ё н я. Злая она очень. Раздражительная... Ну, раньше была. А как про квартиру диспозицию усекла, стала доброй. Это неискренне. Ты вот даже из-за квартиры не идешь.

Б а б к а. Ты сам подумай. Если мы сейчас сойдемся — она ж нас уморит. Безо всякой медицинской помощи вообще останемся! *(Смеются.)*

Д я д я Л ё н я *(посмеявшись, серьезно)*. Мне надо, чтобы было к кому возвращаться.

Б а б к а. Да ты и не ходишь-то никуда.

Д я д я Л ё н я. Ну... В магазин...

Руслан и Таня сидят на лавочке.

Р у с л а н. Я Коран прочел в армии. Там две книжки были. Коран и «Павлик Морозов»... на киргизском языке...

Т а н я. В армии плохо было?

Р у с л а н. Ничего. Сусликов в степи стреляли. Стрелы делали — длинные такие прочные травинки, и на конце — гвоздь. Потом местным сусликов относили. Они из них шапки шили. А нам жратвы давали...

Т а н я. Холодно.

Р у с л а н *(снимает куртку, накидывает на Таню)*. Я два раза вешался. Казалось — жить незачем. Убежать из дому, подраться, повеситься — это все было престижно. Мерились — у кого сколько побегов... Первый раз в детприемнике — в Курске. Меня успели снять. А парня — моего друга — не успели. Второй раз дома — два шкафа сдвинул, между ними наверх швабру положил... Отец

зашел, увидел, повалил один шкаф, и я упал. Минуты две повисел... Может, меньше... Потом к тетке отправили — в Москву. Ну, чтоб я среду обитания поменял. Чтоб на меня там не влияли. Теперь я тут влияю... Как-то пачку раунатина на спор съел. Ничего. Только давление себе испортил.

Таня. Ты не думай, я не легкомысленная... Просто мне сейчас... все равно...

Руслан. Что — все равно?

Таня. Знаешь... У нас с Рыжим ребенок будет...

Руслан *(помолчав)*. Он знает?

Таня. Нет. Никто не знает... Что мне им говорить? Его мать меня терпеть не может. И жить негде. Меня мои — убьют.

Руслан *(после паузы)*. У меня есть где жить. Отец с матерью далеко. А тетка меня боится.

Смотрят друг на друга.

Слесарь. Чего вы так быстро поменялись отсюда? Я так и не понял?

Австралиец. Мать захотела. Не знаю.

Иван страшно стучит в дверь своей квартиры. Ольга несмело делает шаг — подойти к нему, но не решается.

Иван. Открой, тварь! *(Стучит.)* Открой, войду — хуже будет!

Ольга все же робко приближается. Иван ее замечает, приостанавливается.

Иван *(спокойно, доверительно)*. Я ее на рынок послал. На строительный. Плинтуса не те купила. Я эти плинтуса об ее обломаю... *(Опять обрушивается на дверь.)* Открой, курва, все равно убью! Открой — убью небольно!

Ольга. Вань, ты не можешь прерваться минут на пятнадцать? А то ко мне сейчас квартиру смотреть придут. Потом продолжишь. А то кто ж к нам поедет?

Иван. А, хорошо.

Иван затихает, отходит, закуривает.

К Ольге приходит Игорь — смотреть квартиру.

Ольга. Вот. Две комнаты. Светлые очень. А это Юля.

Игорь. Соседи не противные?

Ольга. Соседи... Да нет, они люди хорошие... В сущности...

Юля. С ними весело.

Юля выходит на середину комнаты и встает в самом центре.

Ольга. Это вот большая комната. Это только кажется, что она маленькая. На самом деле она большая.

Ольга делает Юле знак, чтобы та отошла, но Юля не шевелится.

Игорь. Да вы не волнуйтесь. Я вижу.

Ольга. А я вот с женщиной по телефону говорила. Она что же, смотреть не будет?

Ольга пытается незаметно для обменщика отпихнуть Юлю с середины, но та, с трудом сохраняя равновесие, остается стоять.

Игорь. Ей не надо. Мы с ней разъезжаемся.

Ольга. А-а... А я вот уже разъехалась.

Игорь. И как? Лучше?

Ольга. Жизнь... началась!

Игорь. А теперь что же меняетесь?

Ольга. А-а... мы...

Юля. Я в институт поступаю. Поближе к моему институту.

Игорь. Институт — это хорошо. Спасибо. Я все понял. Позвоню.

Игорь уходит. Проходит мимо Ивана. Иван провожает его взглядом, докуривает сигарету.

Ольга. Ты совсем с ума сошла? Я тебе уж и так, и эдак! Комната пятнадцать метров! А ты стала посередине — как дерево! Ни обойти, ни объехать! Она и так маленькой кажется!

Юля. Там таракан полз. Я на него наступила.

Иван бросает сигарету, опять подходит к своей двери и начинает стучать с прежней силой.

И в а н. Открой, паскудина! Не зли меня лучше!

Д я д я Л ё н я. Мне как ветерану вязальную машину дают. Может, кому-нибудь нужно?

Никто не реагирует.

Сашка и Надька на скамейке.

Н а д ь к а. Ну, выйду замуж, рожу. Девочку. Работать буду всю жизнь на этой автобазе... Путевки выписывать. Растолстею от пива. А что еще?

С а ш к а. А... путешествовать, например?

Н а д ь к а. Куда?

С а ш к а. Ну... в разные места. Неужели тебе не хочется все посмотреть? Другие растения, животных... Кенгуру там, пеликанов...

Н а д ь к а. Сам ты — пеликан! В зоопарк больше не пойду — даже и не уговаривай! Когда ты уже повзрослеешь, Саш?

С а ш к а. А я обязательно куда-нибудь поеду! Давай вместе уедем — будем жить совсем в другом месте...

Н а д ь к а. Меня щас блеванет от твоей романтики, честное слово!

С а ш к а. Ты совсем не такая грубая, как хочешь казаться. Просто тебе подстраиваться приходится... под среду. Мимикрировать.

Н а д ь к а. Ладно, давай на спор! Если ты куда-нибудь далеко уедешь и проживешь там не меньше пяти лет, то ты мне должен... Ты мне должен будешь...

С а ш к а. Что?

Н а д ь к а. Ты мне должен — вернуться и... меня туда свозить! Вот. Билет, все такое...

С а ш к а. Хорошо.

Н а д ь к а. Клянись здоровьем мамы!

С а ш к а. Клянусь.

Н а д ь к а. Ну ладно. Тогда заметано.

Нина с газетными объявлениями в руках.

Н и н а. Все эти объявления — смесь человеческого цинизма и наивности одновременно.

О л ь г а. Так бывает?

Н и н а. Ну вот посмотри. «Пятидесятипятилетняя блондинка (заметь, пятидесяти пяти! А ты свой возраст считаешь пропащим), хорошая хозяйка, веселая, практичная, подвижная желает познакомиться с честным, серьезным, невспыльчивым мужчиной в возрасте 45—50 лет, ростом не ниже 170 см, спортивного вида, блондином, любящим садоводство». Вот у людей самомнение! Не треснет у нее морда от таких требований?! Тут бы хоть какого!

О л ь г а *(берет у Нины газету, листает)*. Муся, Тася, Гоша...

Н и н а. Это, заметь, все пожилые люди.

О л ь г а. Не, это еще не пожилые. Пожилой вот.

Н и н а. Где?

О л ь г а. «104 года. Нужна подруга со знанием восточных языков и, желательно, моложе».

Н и н а. Думает, что ему старше найдут?

О л ь г а. Мне вот этот нравится. Просит «просто добрую женщину».

Н и н а. Эх, насчет доброты у меня слабовато, но можно постараться, хотя бы первое время... Ладно, зацени, я четверых отобрала: Валерий — человек искусства, Сергей — зав. продовольственной базой, Дима — инженер, Сергей — бывший военный. Кто мне не подойдет, тому ты напишешь.

О л ь г а *(искренне)*. Спасибо.

Н и н а. Вот. Болванку заготовила: «Ваше объявление было единственным, которое заинтересовало меня...» Это начало, а потом каждому придется индивидуально — кто чего просит, то тому и напишем. Я — молодец?

Ольга печально кивает.

А в с т р а л и е ц. Так ты ничего про Надьку не знаешь?

С л е с а р ь. Зачем тебе?

А в с т р а л и е ц. Повидать хотел. Замуж-то она вышла?

С л е с а р ь. Ну.

А в с т р а л и е ц. Родила?

С л е с а р ь. Ну.

А в с т р а л и е ц. Девочку?

С л е с а р ь. Откуда знаешь?

А в с т р а л и е ц. Она говорила.

С л е с а р ь *(привстает)*. Ты с ней что — переписывался?

А в с т р а л и е ц. Да нет, еще тогда говорила — в детстве, что девочку хочет.

С л е с а р ь. А-а.

А в с т р а л и е ц. Работает все там же — на автобазе?

С л е с а р ь. Автобаза теперь — Руслана. И автосервис — его... Из нашей мастерской вырос. Я там у него и работал, пока он совсем не скурвился. А как скурвился — так я в сантехники ушел.

А в с т р а л и е ц. А как — скурвился?

С л е с а р ь. Ну... Детство забыл, короче, напрочь. В новорусском доме живут. Это ж не дом, это город из камер-одиночек. Я там чинил. Они даже в лицо соседей не знают, не то что по имени. И двора никакого, только подземный гараж.

А в с т р а л и е ц. Слушай, ты мне зубы заговариваешь, а ведь знаешь про Надьку. Да?

С л е с а р ь. Что — старая любовь не ржавеет? Из-за Надьки, что ли, вернулся?

А в с т р а л и е ц. Из-за матери. Мать себя плохо чувствует. Родину потребовала... Ген, а что у тебя... с Надькой?

С л е с а р ь. Семья у меня с ней. Дочка.

Австралиец начинает смеяться. Слесарь через какое-то время тоже.

Н и н а. Слышь, Оль, самым оперативным оказался инженер. Черноволосый такой высокий красавец. Нужна московская прописка. Чудесно посидели в кафе, посмеялись. Пожелал мне успехов в поисках оптимального варианта. Заплатил сам, чем почти покорил мое сердце. Еле удержалась, чтоб не прописать. Поехал в город Долгопрудный — отсматривать другую кандидатку.

О л ь г а. Люблю порядочных.

Д я д я Л ё н я. Ну что ж, если совсем невмоготу будет, у меня на крайний случай выход есть.

Б а б к а. Какой?

Д я д я Л ё н я. Тебе не подойдет — у тебя дочь, внук...

Б а б к а. А все-таки?

Д я д я Л ё н я. А разбегусь вон от стены и в окошко — с пятого этажа. Наверняка.

Б а б к а. Ты что? Полковая разведка! Тебя ж на войне не убили!

Д я д я Л ё н я. Не полковая. Дивизионная. Артиллерийский дивизион.

Б а б к а. Тем более.

Д я д я Л ё н я. Не могу один.

Б а б к а. А разбегаться-то зачем? С пятого-то этажа и так наверняка, даже если просто на подоконник встать.

Д я д я Л ё н я. С разбегу — это ощущение, что взлетишь. Понимаешь?

Н и н а. Валерий и Сергей отпали. Человек искусства ездит на гастроли, а живет с больной матерью, следовательно, жена ему нужна в качестве сиделки. Зав. продовольственной базой объяснил, что ему необходима женщина хозяйственная, умеющая создать домашний уют и с хорошим вкусом. Ну то есть — суперхозяйка. Он небось каждый день уйму продуктов притаскивает с базы, а я должна буду все это перерабатывать, как местечковый пищевой комбинат.

Опять пролет. Завтра к четвертому поеду — к отставному военному. Пригласил. Вот адрес. *(Дает Ольге листок.)* Балашиха. Если не вернусь, будешь знать, что погибла в борьбе за любовь.

О л ь г а. Может, не ехать, Нин?

Н и н а. Кто не рискует — тот не выходит замуж!

Ольга кормит Сашку завтраком.

С а ш к а. Мам. Я после школы задержусь.

О л ь г а. Футбол?

С а ш к а. Не. За гаражи пойдем.

О л ь г а. Зачем?

С а ш к а. Руслан с Рыжим драться будут. Из-за Таньки.

О л ь г а. А ты при чем?

С а ш к а. Мам, ты говорила, что ценишь честность, а в жизнь не лезешь.

О л ь г а. Я только спросила.

С а ш к а. Если что-то не так будет, придется стенка на стенку с двадцатым домом.

О л ь г а. Ты же не умеешь драться!

С а ш к а. Там это не важно.

О л ь г а. Я с тобой.

С а ш к а. Мам, ты что? Совсем крыша поехала?

О л ь г а. Я тихонечко. Только за углом постою.

С а ш к а. Мам, я зря рассказал?

О л ь г а. Не ходи!

С а ш к а. Всем можно, а мне нельзя? Ты думаешь, тетя Марина за Генку меньше волнуется?

О л ь г а. Тебе нельзя. Мы в неправильном подъезде живем!

С а ш к а. Чего?

О л ь г а. Здесь мальчикам плохо. Баба Лида сказала.

С а ш к а. Мам, с тобой все в порядке?

Б а б к а. Мы вот с моим дедом хорошо жили, пока он не помер. Тридцать лет... Ни разу не подрались...

М а р и н к а. Коль, у нас сложности.

Н и к о л а й. Ну?

М а р и н к а. Давай сядем.

Садятся.

Н и к о л а й. Чего такое?

М а р и н к а. Продавщица из овощного. Раиса.

Николай молчит, не отрицает.

М а р и н к а. Коль, ну я все понять могу, но зачем так-то? Чтоб все знали-то? Ну мне ж в магазин не сходить. Бабы меня жалеют. Удавиться от этой жалости!

Н и к о л а й *(берется за сердце)*. Ох... Сердце колет.

М а р и н к а. Валидолу?

Н и к о л а й. Давай.

Она быстро достает валидол, он кладет его под язык.

М а р и н к а. Коль, она же старше на десять лет.

Н и к о л а й. Кто сказал-то?

М а р и н к а. Да все. Кто только не сказал.

Н и к о л а й. Вот ведь не живется людям своей жизнью.

М а р и н к а. Я же тебе говорила: я б терпела, если б никто не знал. Ну что ж я как оплеванная?

Н и к о л а й. Ладно. Все. Забыли.

М а р и н к а. Больше не будешь?

Н и к о л а й. Сказал — забыли.

М а р и н к а. Сердце не отпустило?

Н и к о л а й. Сейчас отпустит.

Ольга подбегает к Маринке.

О л ь г а. Марин! А ты знаешь, что у них стенка на стенку с двадцатым домом? За гаражами!

М а р и н к а. Коль! У детей — стенка на стенку с двадцатым домом! За гаражами! Иди за Генкой — чтоб не смел! Твое воспитание, твою мать!

Н и к о л а й *(радостно)*. Мужики! Стенка на стенку с двадцатым домом!

М а р и н к а. Не смей, сволочь!

Н и к о л а й *(не слушая ее)*. За гаражами!

Мужики бегут за гаражи!

М а р и н к а. Танька! Останови их! Поубивают ведь друг друга!

Т а н я *(холодно, глядя в никуда)*. Я беременна, теть Марин. Мне волноваться нельзя.

М а р и н к а. Сука ты, сука!

Н и н а. Зойка! Твой Рыжий с Русланом дерется! Да что ж ты как не мать?! Возьми ты эту Таньку! Быстрей квартиру дадут!

З о я. Только через мой труп.

Н и н а. Хорошо, если через твой!

Голоса мужчин, подростков и мальчиков скандируют: «Ры-жий! Ры-жий! Ры-жий!»

С л е с а р ь. Ты помнишь, Пеликан, что когда ты падаешь, тебя никто уже не бьет. Ну раньше так было. Ты упал — все! Отходили, все, лежачего — не бьют. Это закон.

А в с т р а л и е ц. Ну да.

С л е с а р ь. А я тут по переходу шел. Трое одного метелят. Он уже лежит. Ну чего ж вы бьете-то? Вы ведь разобрались, все, он уже лежит. Даже если он не прав, но уже все!.. Уже понятно. Они как-то на меня посмотрели и начали метелить меня! Короче, начали метелить меня, а тот встал и убежал. Вот такого у нас никогда не было. Скажи?! Вот — люди меняются!

А в с т р а л и е ц. Меняются...

С л е с а р ь. Ладно. Сиди тут. Сейчас...

Слесарь встает, уходит.

Н и н а. Ну, приперлась я в Балашиху. Думаю — надо покорить этого бывшего полковника за день, максимум за два, то есть штурмом. Мне ж некогда там, мне ж в понедельник на работу. Но он, Оль, уже к вечеру первого дня так напился и так непосредственно заснул, что о «покорении» не могло быть и речи. Я даже отчасти порадовалась, что так быстро увидела его истинное лицо.

Юля подходит к Тане.

Ю л я. Сходи к нему. А? Мы с Сашей были.

Т а н я. Ну?

Ю л я. Ну загипсованный весь лежит. Ребра... Сходи, а? Он ведь даже не стал на Руслана заявление писать.

Т а н я. Как ты стих говорила?

Ю л я. Какой?

Т а н я. Про бега.

Ю л я. Не важно — кто от кого в бегах,
Пространство и время — нам не сводня.
К тому, как будет потом в веках,
Нужно привыкнуть уже сегодня.

Т а н я. Вот. Пусть привыкает. А то я только помешаю.

Б а б к а. Я Зойке сто раз говорила — перепиши его ко мне. Все-таки другой подъезд. А она все потом да потом... Вот! Доигралась — чуть не убили парня. Ну ничего, нам всего две недели осталось. Через две недели ему — восемнадцать. Тут только до восемнадцати плохо, а потом нормально. Живут.

Дядя Лёня. Ниночка, я вот вам подарить хотел...

Нина. Что, дядя Лёнь?

Дядя Лёня. Это вот мой альбом. Тут фотографии. Все с довойны еще...

Нина. А я-то... В каком смысле?

Дядя Лёня. У меня к вам большая просьба. Вы его себе возьмите. Путь у вас лежит. Я ведь один совсем. Ни детей, ни родственников. Если со мной что, так ведь его на помойку отнесут. А там — мама еще в молодости. И мы с ней... За день, как мне на фронт уходить, сфотографировались на память — чтоб вдвоем. Я потом, когда вернулся, мы эти фотографии сравнили. У нее почти новенькая четыре года в этом альбоме пролежала. И мою рядом положили — такую помятую всю, с краев обтрепанную. Ну и еще... Даша, Нюра, в смысле жены... Сережа, Володя... В смысле — ребята из разведки... А у вас они все-таки еще сколько-то лет полежат... Хоть просто так. Он много места не займет. Альбом. Все-таки не на помойке.

Сашка. Законы такие: выходят два мелких, да? И один плечом толкает, или, там, рукой, или просто ну другого... ну страшно же, мелкие, страшно же, начинают драться, но все равно, драка начинается с того, что, в общем-то, когда за тобой стоят такие уже постарше, уже можно помахаться. Вот. И ты бум, толкаешь одного, да, и тот тебя толкнул, и это — знак на всю сходку. И бррр.. Сзади ничего не говорят, ну, может: «Ну ладно, давай, сосунок», там, ну, чего-то такое, типа. И потом уже все сходятся!

Ольга. Саш, к нам завтра человек один придет. Знакомиться.

Сашка. С кем? Со мной?

Ольга. Ну... с тобой.

Сашка. Зачем?

Ольга. Он одинокий. Он хочет семью.

Сашка. Именно нашу?

Ольга. Ну что ты издеваешься? Я уже пять лет одна!

Сашка. Ты со мной и с Юлькой!

Ольга. Вы — дети!

Сашка. Мне что? Пусть знакомится... Где ты его подцепила-то?

Ольга. Квартиру приходил смотреть. По обмену.

Зоя *(в телефон)*. Нин, он опять пьяный.

Нина. Это новость для тебя, что ли?

Зоя. Нин, я больше не могу. Я его дихлофосом побрызгала и подушкой накрыла. Не могу больше!

Нина. С ума сошла! Открой немедленно! Пусть дышит!

Зоя. Думаешь, лучше будет?

Нина. Открой, я сказала!

Зоя. Жалко тебе его? Да забери насовсем!

Нина. Да я не о нем, я о тебе, идиотка! Тебя ж посадят! Скучно мне без тебя будет, без дуры! Пойди открой, я жду у трубки!

Зоя *(нехотя)*. Ну, щас...

Маринка. Коль...

Николай. Сложности?

Она кивает. Он безропотно садится на лавочку.

Маринка. Валидол сразу дать или потом?

Николай. Не жалеешь ты меня, Маринка. Жалела б — молчала б.

Маринка. Я ведь... не могу без тебя.

Николай. Я ж никуда не ухожу.

Маринка. Но так я тоже не могу! На заводе баб, что ли, нету? И далеко, и никого знакомых! Почему во дворе-то надо обязательно? Издеваешься ты, что ли? И с кем?! Она же страшила, эта почтальонша!

Николай. Слушай, но это-то ты как узнала?! Ведь ну неоткуда было!

М а р и н к а. Наивный ты, Коль. Ты думаешь, все такие, как я. Беречь тебя будут? Она сама и рассказала. Подробно рассказала, со словами, которые ты ей говорил. «Люблю», — говорил... Ну это врал, положим. Но что бананов ее Вовке купил — этого никогда не прощу. Домой ничего не покупаешь. Я все сетками таскаю. Бананов никогда не прощу.

Встает. Уходит. Николай вздыхает.

Б а б к а. А три года назад Тамарка со второго этажа умерла от сердца. Сына ее — дауна — тут же в интернат оформили. Уж так он плакал, так плакал. Не ел, не пил. Не понимал, куда мамка делась и почему с ним так. Через месяц от тоски умер. Сразу квартира освободилась. Тоже семья с мальчиком приехала. Этот мальчик потом...

Ольга зажимает уши руками. Бабка беззвучно губами шевелит, словно она говорит, а Ольга ее не слышит.

Нарастают звуки латинских танцев.

Ю л я *(Ольге)*. Я ее уговорила. Она пошла к нему — типа попрощаться. Тетя Зоя ее выставила. Тетя Зоя кричала: «Только через мой труп!» А Рыжий кричал: «Мне восемнадцать! Я сам решать могу!» А она что-то такое типа: «Чтобы глаза мои ее больше не видели!» А он: «Не хочешь ее видеть?! И меня больше не увидишь!» Разбежался от стенки и прямо в окно — с восьмого этажа. Тетя Зоя моргнуть не успела. Пока милиция, пока «скорая». Таня на лавочке сидела — прямо рядом. Он на газон упал. Она все говорила: «Это мой муж... Это мой муж».

Таня, Юля и Надька танцуют зажигательный латинский танец. До изнеможения...

К Австралийцу подходит Надька, уже взрослая, садится рядом.

А в с т р а л и е ц. Вот вы, бабушка, наверное, все тут знаете. Вон там раньше гаражи были, а за ними авторемонт... Ну мы, пацанами, сами чинили, мопеды собирали...

Н а д ь к а в з р о с л а я. Какая я тебе бабушка, Пеликан?! С баобаба, что ль, упал в своей Австралии? Я же Надька Кудрявцева!

Австралиец смотрит на нее во все глаза и не находит, что сказать.

Н а д ь к а в з р о с л а я. Я что? Плохо выгляжу?

А в с т р а л и е ц. Да нет... Что ты?.. Просто... время прошло... Ты другая.

Н а д ь к а в з р о с л а я. Нелегкие годы замужества, роды, пиво, скандалы...

А в с т р а л и е ц. Надь... Я тогда обещал... Ну, на спор...

Н а д ь к а в з р о с л а я. Ну?

А в с т р а л и е ц. Вот. Я все устрою — визу, билет... Хочешь, вместе с Геной и с дочкой? В гости... Мы вас там по пескам покатаем! По бездорожью...

Н а д ь к а в з р о с л а я. Мать-то как?

А в с т р а л и е ц. Болеть начала...

Н а д ь к а в з р о с л а я. Ты это... Расслабься, Сашк. Считай, что все выполнил. Ну какая нам Австралия? Не поедем мы.

А в с т р а л и е ц. А может, все-таки...

Взрослая Надька печально смеется, отрицательно качая головой.

Н а д ь к а в з р о с л а я. Ну насмешил! Ну, чудик ты, Пеликан! Как в детстве был чудик! Правда, что ли, из-за этого приехал?

А в с т р а л и е ц. Ну да.

Смеются вместе.

На другой лавочке во дворе они же — Сашка и Надька — подростки и еще с ними Генка, Рыжий, Юля и Таня.

Ю л я. Нет. А вот для вас счастье — какое? Ну вот когда вы чувствовали самое-самое счастье?

Г е н к а. Самое крутое счастье — это тарзанка. Вон там два тополя стояли больших и тарзанка. Все, и большие, и маленькие, катались на тарзанке,

самое интересное, что... да, во дворе прямо. И все мужики здоровые, там, по двадцать, за тридцать лет катались там, с большими задами... Я самый щупленький, самый худенький. Что ты думаешь, подо мной тарзанка обрывается, и я влетаю прямо в вишню.

Н а д ь к а. Самое счастье — когда мы лазили по яблоням, играли в обезьянок, рвали эти яблоки и, не слезая с деревьев, жрали их, бросались огрызками, помню этот боярышник, который у нас рос большими вот этими, прямо, аллеями и можно с дерева на дерево перелезть было. Шиповник, да, а шиповник внизу рос. Я помню ощущение: я самая главная обезьянка, я прыгнула на сук, и он подо мной сломался, и я упала в этот шиповник. Я была вся в полосочку, ходила.

С а ш к а. Самое большое ощущение счастья — это когда был дождь, большой дождь, это когда мы ездили на таких велосипедах «бабочка». Дед еще был жив, разрешил нам ездить в дождь на этих велосипедах, он был с нами рядом, дед стоял, и мы с другом упали в лужу. Я говорю: «Дед, а можно еще раз в лужу упасть?» Он говорит: «Давай, падай!» И мы начали на этих «бабочках» ездить по одной этой большой луже, вот, рассекая эти волны, да... «Бабочка» — двухколесная, маленькая такая. Нам лет шесть-семь, наверное, но, не важно это, главное, мы купались в луже, смеялись... Ну какой бы родитель разрешил это делать? А он разрешил, да. Я пришел весь мокрый, мне сразу ванную, греть, в горячую ванную — и это было полное ощущение счастья.

Т а н я. Я про велосипед тоже помню. Вот я еду — нарезаю круги вокруг дома на раздолбанном таком «школьнике», многолетнем. И у меня в колесе что-то блямкает все время. И так меня это бесит, а сделать ничего не могу — в технике не понимаю. Мне лет девять. А у первого подъезда дядя Ваня с дядей Колей сидят, курят. И вот я еду мимо них в очередной раз, а они говорят: стой-ка, тормози, слезай. И велик мой переворачивают рулем вниз, и откуда-то инструмент какой-то. Это я потом поняла, что они уже домой за инструментом сходили, пока я очередной круг делала. И вжих-вжих чего-то там починили, перевернули обратно. Теперь езжай. Я поехала — еду, ничего не блямкает! Вот было, знаете, чувство, как будто все на свое место встало, вот не только в велике, а вообще, в мире. Понимаете?

Б а б к а *(неожиданно вклиниваясь, мечтательно)*. Самое счастье — это когда грибной дождь стеной, а ты стоишь с ним в телефонной будке и целуешься напропалую... И думаешь: хоть бы дождь не кончался и народ не шел мимо...

Д я д я Л ё н я. Счастье?.. Лежу под машиной, сплю. Вдруг стрельба-пальба. Я вскакиваю, автомат хватаю. Думаю — немцы прорвались...

Н а д ь к а. А еще было счастье. Мы в «вышибалу» играли, и мячик покатился на дорогу, и я за ним побежала, поскользнулась, упала на все четыре руки, ну, то есть на две коленки и две руки. И слышу — машина. Я ее даже не вижу, а слышу, что звуком приближается. И понимаю, что встать уже не успею. И вдруг меня такие две руки берут так сильно и на тротуар переносят. Это Витька оказался из дома двадцать два, корпус четыре. Он лет на пять был старше. Ну, мне — пять, а ему десять, например. И я потом ему всегда улыбалась, когда встречала, а он вообще не замечал, как будто и не запомнил меня.

Р ы ж и й. Еще одно счастье было — это когда мы прыгали с беседок в песок. Знаешь, в детских садах беседки стояли, большие беседки, но это уже постарше были. И по этой беседке разбегаешься, с этой крыши и летишь прямо в песочницу ногами. Это щас смотришь: «Ну, мудаки! Калеками могли остаться». И там у нас разные были категории, потому что у некоторых беседок были песочницы, которые рядом стояли, и не надо так далеко было прыгать, а некоторые очень далеко от песочницы. И это были разные категории. «Долетишь — не долетишь», понимаешь? В общем, всегда долетали, слава богу.

С а ш к а. «На месте любая фигура замри...»

Музыка.

НИНА БЕЛЕНИЦКАЯ

Павлик — мой бог

ПИОНЕРСКИЙ СПЕКТАКЛЬ-КОНЦЕРТ

Посвящается моему папе

Действующие лица:

П и о н е р к а - в е д у щ а я, она же Таня.

В о ж а т ы й, он же Павлик.

Пролог

Звучит бодрая пионерская музыка. По невидимой на солнце мачте в небо взмывает алый стяг.

В о ж а т ы й *(обращается в зал)*. Подтяните штаны! Плечи расправить! Грудь вперед! Сопли вытереть! Где ваши пионерские галстуки? Чтоб такого больше не повторялось. В следущий раз на сбор не пущу. Отряд, смирно! Равнение на флаг! *(Нарастает дробь барабана.)* С этого дня я буду вашим вожатым. А это — пионерка-ведущая. Юные следопыты! Поднят флаг нашего первого похода! Мы отправляемся по следам пионерской романтики. Смотрите зорче! Слушайте внимательнее! Песня будет вам помощницей в пути. Пионерский спектакль-концерт начинается!

П и о н е р к а – в е д у щ а я. Кто сказал, что не стало дерзкой
Пионерии прежних лет?
Кто сказал, что в делах пионерских
Боевого задора нет?
Что погасли горячие искры,
Те, что первый зажгли наш костер?
Мы по-прежнему смелы и быстры,
Голос звонок, и глаз остер.
В песне старой, в книге забытой
Оживет пусть за годом год...
Пионерские следопыты
Отправляются в дальний поход.

Вожатый и пионерка-ведущая снимают с себя всю пионерскую атрибутику и становятся обычными современными ребятами. Сейчас они разыграют историю из летописи «пионерской романтики».

1

Телефонный звонок. Долгие гудки.

Т а н я. Это он мой номер видит и не подходит. Обычно звоню ему с чужого.

2

Т а н я. Разыскивается мужчина от сорока пяти лет и выше для длительных отношений. Ищу в мужчине: умственную полноценность. Будем заботиться друг о друге, и когда он совсем уж состарится, обещаю не бросить, не сдать в богадельню и не претендовать на жилплощадь. Финансовый статус вообще мне не важен. Равно как и рост, вес и все прочие измерения. Желательно, чтобы интересовался мной искренне, помнил про день рождения и регулярно звонил. Очень хочу его полюбить, и чтобы он мне ответил прямой взаимностью.

Буду рада, если он, в отличие от предшественника, не променяет меня на другую. Обещаю раздельное проживание и общие обеды по выходным. Интим не предлагать. Ищу папу.

3

Снова телефонный звонок.

Таня. Это я, Таня. Я на всякий пожарный представилась, вдруг не узнал.

Отец. Ну, здравствуй.

Таня. Как дела?

Отец. Хорошо, спасибо.

Таня. Я рада за тебя.

Отец. Издеваешься? Вот и поговорили.

Гудки.

Таня *(в гудящую трубку)*. Может, увидимся?

4

Таня. Пап, а я тебе когда-нибудь снюсь?

5

Через полгода.

Телефонный звонок.

Таня. Это я, Таня. Я на всякий пожарный представилась, вдруг не узнал.

Отец. Ну, здравствуй.

Таня. Как дела?

Отец. Зачем звонишь?

Таня. Услышать твой голос.

Отец. С обвинениями, да?

Таня. Может, это ты сам винишь себя и делаешь это моим голосом?

Отец. Так, до свидания.

Таня. Постой! Прости за беспокойство, но иначе не получается, если можно, вдруг у тебя получится, не мог бы ты быть так любезен, чтобы прислать немножечко, хотя бы чуточку денег.

Отец. Иди-ка сама работай.

Таня. Я работаю, но у тебя же еще есть младшая дочь! Понимаешь, она заболела, врачи говорят, серьезная штука, нужны дорогие лекарства. Я же не звоню по мелочам, что она типа выросла, ей мало все, руки длинные, торчат отовсюду, и нужен рюкзак, а то старый порвался, и кроссовки, и куртка, и у всех в классе есть плеер, а цены немереные, и хоть бы раз можно было отправить ребенка на море, а у нас сломалась стиральная машина, и кухонный стол тоже треснул...

Отец. У нее есть мать.

Гудки.

Таня. Но у нее еще есть отец! Отец, блядь, отец, сука, родной, блядь, папаша, которого она что-то не помню, чтоб просила ее рожать, и почему, твою мать, я должна в свои студенческие, блядь, годы, выполнять твои сраные функции и становиться родителем собственной сестре! Я ее рожала? Я на маме женилась? Я, блин, нас бросала? Почему мне так стыдно за тебя, хотя я ничего из вышеперечисленного не делала?

6

Длинные гудки. Никто не берет трубку.

Таня. Папа, ты слышал, я тебя больше не люблю — это раз. И я предам тебя — это два. Я напишу на тебя донос — это два с половиной. Или восемь лет с конфискацией. Как ты хочешь?

7

Таня. Я хочу повторить путь Павла Морозова. Павлик — мой бог. Он пер-

вый нарушил дурацкую заповедь: почитай отца своего. А ты сначала разберись, кто он такой — твой отец, а потом уже думай, как к нему относиться. И достоин ли он вообще того, чтобы быть тебе кем-то. Павлик, он не из федеральных, он — бог местного значения. С ограниченными, но очень важными полномочиями. Он бог наподобие античных, как бог войны, бог ремесла, бог огня. Павлик — бог детей, преданных родителями. Он первым предал в ответ. И восстановил справедливость.

8

С одного из зрительских кресел встает парень.

П а в л и к. Павлик Морозов варил холодец. По полу ползал безногий отец. Привет.

Т а н я. Это кто?

П а в л и к. Это Павлик.

Т а н я. В смысле?

П а в л и к. В прямом. Павлик Морозов.

Т а н я. Да ладно.

П а в л и к. Честное пионерское.

Т а н я. Да ты совершенно не похож. На все эти портреты и статуи. Взять хотя бы его надгробный памятник.

П а в л и к. Ты давно была на каком-нибудь кладбище? Видела хоть одно надгробие, похожее на приличного человека?

Т а н я. Ему ведь было четырнадцать, когда его грохнули.

П а в л и к. Во-первых, зарезали. Во-вторых, семьдесят пять лет прошло. Я мог слегка подрасти?

Т а н я. Предатели не меняются.

П а в л и к. А их дети?

Т а н я. Ну и вопросы.

П а в л и к. А как ты хотела? Я ведь твой бог.

Т а н я. Если ты Павлик.

П а в л и к. Да Павлик я, Павлик. Что, хочешь на ножевые ранения посмотреть? Тогда поверишь?

Т а н я. А разве остались?

П а в л и к. Куда ж они денутся? В протоколе подъема трупа все по описи приняты. Красивые бусы. Ты последовательна? Решила идти до конца? Хочешь понять, как дети вершат правосудие над своими отцами?

Т а н я. Да. Нет. Не знаю.

П а в л и к. Я знаю. Тут, пока меня не было, всяких штук напридумывали: самолет называется, может, слышала? Летишь до Тюмени. Оттуда автобусом до Тавды. А там до меня всего километров сорок, не больше. Дорогу каждый покажет — я до сих пор в числе местных достопримечательностей. И асфальт там, чтоб ко мне доехать, проложили когда-то, кстати.

9

Герасимовка. Могила Павлика, над которой высится памятник в развевающихся гипсовых штанах. Павлик сметает с плиты первые желтые листья. Появляется Таня.

Т а н я. Я приехала. Свидетеля Павла Морозова прошу пригласить сюда.

П а в л и к. Вот это да. Я не верил, если честно. Думал, ты так — только повыпендривалась.

Т а н я. Шумок, словно листьев шелест,
Прошел по рядам: — Неужели
Против отца пойдет? —
Охотник Егор — и тот,
На что уж неразговорчив,
Вмешался: — Конечно, пойдет!

П а в л и к. Кто-то в табачном дыму
Глухо ответил ему:

— Все же отец — будет жалко.
Одно — заявить, а тут
Сурьезное дело — суд.
Задумается, пожалуй.

Т а н я. Павлик шагнул от порога,
Не опуская глаз.
Не просто к началу урока
Он входит сегодня в класс...

П а в л и к. ...А ко всему готовый,
Идет
Выездному суду
Сказать
Пионерское слово
Открыто, у всех на виду.

Т а н я. Парнишка русоволосый
Мнет картуз, ждет вопросов.
— Ты Павел Морозов?

П а в л и к. Да.

Т а н я. Сын подсудимого?

П а в л и к. Да.

Т а н я. И, чтобы допрос был короче,
Спросил председатель суда:
— К отцу незнакомые
Ночью домой приходили?

П а в л и к. Да.

Только, по-моему, в прозе сцена суда звучит куда эффектнее.

Т а н я. «Председатель интересовался многим: и сколько Павлику лет, и давно ли он стал пионером, и наконец подошел к самому главному».

П а в л и к. «Это твой отец?» — показал он на Трофима Морозова. Павлик вздрогнул и не сразу ответил. Трофим вскочил, протянул руку к Павлику».

Т а н я. «Что же ты молчишь, Павлик? Это я, я, твой батька».

П а в л и к. Сильно.

Т а н я. «Павлик побледнел от этого выкрика. Судья переспросил: «Павлик, так это твой отец?»

П а в л и к. «Павлик не сразу ответил, но потом полным голосом заявил: «Да, он был моим отцом, но больше я его своим отцом не считаю».

Т а н я. «Трофим грохнулся на табурет, но тут же вскочил. «Граждане судья! Я...» Его прервали. «Ты говоришь, Павлик, — спросил судья, — он тебе больше не отец?»

П а в л и к. «Да», — подтвердил вторично Павлик».

Т а н я. «А почему?»

П а в л и к. «Он продался кулакам. А кулаки — враги советской власти, а значит, и нам, пионерам».

Т а н я. «Но, может, отец твой не враг?»

П а в л и к. «Даю честное пионерское слово, что я говорю правду. Тяжело мне это было. Все же отец».

Т а н я *(хмыкая)*. «Все же отец»! А «все же сын» — он не думал?

П а в л и к. «Дяденьки судьи! — голос Павла окреп, и он уже продолжал твердо и уверенно, как хорошо выученный урок: — Я не как сын, а как пионер требую привлечь моего отца к суровой ответственности, чтобы в дальнейшем не дать повадку другим нарушать линию партии».

Т а н я. «Павел поклонился собранию и взволнованный, с блестящими, возбужденными глазами сел на скамейку».

П а в л и к. Ты чего, все книги обо мне прочла?

Т а н я. Все, что нашла.

П а в л и к. Ты еще и искала?

Т а н я. С ног сбилась — их фиг найдешь, к сожалению.

П а в л и к. Молодчина, дай пять. Слушай, так ты настоящая пионерка!

Т а н я. Да нет, я пожизненно в октябрятах застряла. Не выросла вовремя.

П а в л и к. Переживаешь?

Т а н я. Смешно вспомнить, но я мечтала о галстуке. Чтоб был сентябрь, желтые листья, субботник, и мы все на сборе металлолома. Или хотя бы макулатуры. Это вот-вот должно было случиться, но грянул 91-й год. Каких-то шести месяцев не хватило. Тебе помогло, что ты был пионером?

П а в л и к. Боже мой, тебя принять, что ли?

Т а н я. А разве можно?

П а в л и к. А разве нельзя? Да я командир отряда. Если тебя это воодушевит, давай прямо сейчас. Прими строгий вид. Ощути всю торжественность момента. Сейчас будешь давать клятву и отрекаться от отца. Ты его очень не любишь, да?

Т а н я. А то! И вообще, я не только своего, я их как класс ненавижу. Им нельзя доверять. Сегодня он тебе папа, а завтра — конь в пальто. Я решила, что обиженным детям и всем, кто себя таковыми считает, надо как-то объединиться и, не знаю, бандформирование создать. Для зачистки страны от неблагонадежных отцов. Кто-то же должен наконец этим заняться. Потому что так больше жить нельзя. Как они нас — так и мы их. Почему мы все терпим и подставляем левые щеки? И вообще, нужно, как в 30-е годы, снова дать детям нашей страны полномочия. Как тогда — взяли и поставили всех ребят на стражу урожая.

П а в л и к. Нас объявили юными дозорниками: «Будь бдителен. Не доверяй тому, в ком ты хоть чуточку сомневаешься. О всех незнакомых, подозрительных лицах сообщай в сельсовет. Стань деткором — напиши о них в «Пионерскую правду». А не рассказал о враге — сам стал врагом». Взрослых по доносам детей под суд отправляли. А ребятам за это — велосипед или путевку в пионерлагерь «Артек».

Т а н я. Я слышала, была идея по всей стране сделать из детей патрули, чтоб они на дорогах паспорта у взрослых проверяли, но Сталин почему-то ее не одобрил. Представляешь, целая армия детей, и все надзирают за взрослыми. И такие, знаешь, послушные дети-силовики, в погонах и в форме. С горящими глазами, такие дети при исполнении обязанностей. Вот это была бы мощь.

П а в л и к. Думаю, Сталин забздел, что дети захватят власть. Дети ведь — самые умные люди на свете. Они бы навели тут порядок.

Т а н я. Еще наведут. Наступит еще детский час.

П а в л и к. Повторяй за мной: «Я, имя-фамилия, вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Владимира Ильича Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю: горячо любить свою Родину, жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин, как учит коммунистическая партия, свято соблюдать законы пионеров Советского Союза...

Т а н я *(подхватывая)*. Вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Владимира Ильича Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю: горячо любить свою Родину, жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин, как учит коммунистическая партия, свято соблюдать законы пионеров Советского Союза...

П а в л и к. ...Пионер предан Родине, партии, коммунизму. Пионер — лучший в учебе, труде и спорте. Пионер — честный и верный товарищ, всегда смело стоящий за правду».

Т а н я. Ужас нечеловеческий.

П а в л и к. Именем пионера-героя Павлика Морозова клянусь не беречь родного отца, если он окажется врагом. Или подлецом. Или преступником. Клянись давай.

Т а н я *(неуверенно)*. Клянусь не беречь родного отца. Вы прямо так и клялись?

П а в л и к. Кто мы? Я же и есть Павлик. Это вы вон клянетесь.

Павлик повязывает ей галстук.

Т а н я. Павлик, я не шучу.

П а в л и к. Я тоже. Тебе идет.

Таня. Я должна отомстить отцу за предательство, нужна технология.

Павлик. Кстати, имей в виду, у меня галстука не было, а что самое интересное, доноса я не писал.

Павлик Морозов

10

Таня. Как?

Павлик. Так.

Таня. Да ладно.

Павлик. В штанах прохладно.

Таня. Ты спятил?

Павлик. Ты мое личное дело видела?

Таня. «25 ноября 1931 года Морозов Павел подал заявление следственным органам о том, что его отец Морозов Трофим Сергеевич, являвшийся председателем сельского совета и будучи связан с местными кулаками, занимался подделкой документов и продажей таковых кулакам, за что Морозов Трофим и осужден на десять лет ссылки».

Павлик. Сам донос прилагается?

Таня. Нет, но...

Павлик. Тут говорится сразу о приговоре отца — значит, бумага написана задним числом, так?

Таня. Так, но...

Павлик. А почему? Да потому что я никогда не доносил на отца.

Таня. А почему? Ты же знал, что он торгует справками о бедняцком происхождении, по которым можно уехать в город. Что он враг. Вас же учили: не донес на врага — сам враг.

Павлик. Кому доносить?

Таня. Ну как?

Он спешит. Теперь он все расскажет,
Он бежит, спешит в райком.
И тайга теперь его не свяжет:
Он без отдыха бежит бегом.

Павлик. Это поэма *школьника* Вали Боровина. Отличника Вельской средней школы. Что он знал про наши места? Куда бежать? До Тавды два дня ходу через лес. Мне тринадцать лет. Ты хоть немножко себе представляешь, как мы жили? 31-й год, жрать нечего, одинокая деревня в тайге. Ты же не видела настоящую тайгу. Березы и сосны до неба (это сейчас все на фиг криминальные лесорубы вырубили, а тогда непроходимые чащи были), зимой минус 40, и полей нет. Просто нет. Хочешь что-то сажать — выкорчевывай пни. А лопаты всякие, топоры, мотыги и прочее — своими руками делай, в магазине не купишь.

Таня. Проходят дни и недели —
И за тысячи бед
По всем дорогам метели
Метут раскулаченным вслед.

И в этой суровой погоде,
Победами окрылена,
Бесповоротно входит
В социализм страна.

П а в л и к. Пока «раскулаченным вслед метут метели» и в их дома вселяются те, кто на них донес, остальных гонят в колхоз, и, чтоб вступить, надо отдать всю скотину, и еще приезжают из города, чтобы собрать налог. Твою муку, мясо, молоко, картошку, сено — всё до последней капли, и жернова, и даже колеса телеги — всё государству. Со стариков сдирают валенки. Ты с людьми-то поговори — им до сих пор страшно, что придут и сдерут. «Страна бесповоротно входит в социализм». И тут уходит отец.

Т а н я. А от нас наш — в конце 90-х. Но тема та же.

П а в л и к. К Нинке Амосовой. Курве. Говорят, что красавица, но я так не думаю. Свадьбу они в деревне пока гуляли, мать от стыда из дому ступить не могла. Отец от счастья бухает, дед землю требует вернуть. Типа не родственники мы больше. Понимаешь? Землю! Последнее, что осталось. А у меня три младших брата. Жрать хотят, потому что растут.

Т а н я. Секундочку. А уголовное дело тогда откуда?

П а в л и к. Банду накрыли, а у них у всех батины справки.

Т а н я. Но показания в суде ты все-таки дал.

П а в л и к. А куда мне было деваться? Представь картину: приехали из города мужики в форме, арестовали отца. Устроили у нас в школе суд. Страшно до ужаса. Меня спрашивают: давал отец справки? А у нас вся деревня в курсе была, он особо-то не скрывал. Я говорю — да. Всё! Разгромных речей от имени пионерии не произносил.

Т а н я. Но папу все-таки заложил.

П а в л и к. А что я, врать должен был? Да?

Т а н я. Я не знаю.

П а в л и к. И я не знаю. Я только знаю, что по закону я даже свидетелем быть не мог, потому что мелкий.

Т а н я. Так выходит, ты не Павлик Морозов, а самозванец какой-то?

П а в л и к. Это они все — персонажи, скульптуры и памятники — самозванцы, а я — настоящий.

Т а н я. Павлик, ты что? Как мне жить теперь? У меня же вся идеология рушится.

П а в л и к. А в чем проблема? У меня же была масса последователей. Пожалуйста: пионер Проня Колыбин смело разоблачил свою мать, которая пошла в поле собрать немного опавших зерен, чтобы накормить его самого. А еще — масса предшественников. Которые это реально сделали, только не были должным образом... как это?

Т а н я. Отпиарены.

П а в л и к. Поэтому ты о них и не знала. Многих из них убили после того, как они донесли. Представляешь, какие интересные взрослые: одни подстрекают к предательству, другие за это казнят. Топят, вешают, закапывают, режут, расстреливают детей. «Пионерская правда» разве что иногда заступалась: «Зорче охранять молодых бойцов!»

Т а н я. Подожди, чего-то не сходится. «Из уголовного дела по убийству братьев Морозовых. Протокол допроса Морозовой Татьяны Семеновны... Я, Морозова Татьяна Семеновна, к своим показаниям добавляю, что подозрение падает на указанных граждан: Морозова Сергея и его жену Аксинью...»

П а в л и к. Это мои дед с бабкой.

Т а н я. «...его внука Морозова Данилу...»

П а в л и к. Двоюродный брат.

Т а н я. «...а также Кулуканову Химу, Кулуканова Арсения и Силина Арсения...»

П а в л и к. Мои тетя и дядьки.

Т а н я. «Мой сын Павел, тринадцати лет, пионер, что бы только ни увидел или услышал про эту кулацкую шайку, он всегда доносил в сельсовет

и в другие организации, и ввиду чего они его ненавидели и всячески старались смести этого молодого пионера с лица земли, так как он им, то есть вышеуказанным кулакам, не давал спокойно работать против советской власти и неоднократно говорили они, что...»

П а в л и к. «...ты, Павел, коммунист, своей смертью не помрешь, а мы с тебя кожу сдерем, и они ему говорили, что выписывайся из коммунистов, то жив останешься, а если не выпишешься, убьем, так как, говорит, мы коммунистов видеть не можем».

Т а н я. «Это было перед убийством моих сыновей, Павла и Федора, и вообще эта злоба идет с того момента, как посадили моего мужа, а мои дети убиты 3 сентября сего года в отсутствие меня, так как я уехала 2 сентября сего года в Тавду и без меня все это произошло».

П а в л и к. «Сказать больше ничего не могу. С моих слов написано правильно. К сему и подписуюсь: по ее личной просьбе расписалась Янушкевич Тася».

Моя мать была неграмотной крестьянкой. Она и половины этих слов знать не знала. А «доносил в сельсовет» — и вовсе смешно. Кому доносить? Собственному отцу — на него же?

Памятник Павлику Морозову

Т а н я. А ты вообще был?

П а в л и к. Достоверно известно две вещи. Я родился, и меня убили в лесу, где мы с Федькой собирали клюкву, чтоб на зиму варенье сварить. Меня убили, а я очень хотел жить. Если честно.

Т а н я. Осеннею позолотой
Осыпался лес, поредел.
Клюкву на мшистых болотах
Заморозок задел.

П а в л и к. Но клюква поздно поспела,
И ей холода не в счет,
Она под инеем белым
Стала сочнее еще.

Т а н я. Маленький Федя доволен,
С брата не сводит глаз.
С восходом солнышка в поле
Вышел он первый раз.

П а в л и к. Он с Павликом вместе согласен
Все тропинки измерить шажком:
Ведь Павлик в четвертом классе,
А он — еще ни в каком.

Короче, дед резал, брат Данилка держал. Наш с Федькой «кузен».

Т а н я. А за что ж они вас так?

П а в л и к. Нам они не сказали. Может, и правда из-за земли. А может, дед считал, что я отца погубил. Так в деревне многие говорили.

Т а н я. Прости меня, пожалуйста.

П а в л и к. Это ты прости, что обманул твои ожидания. Мать как из Тавды вернулась, нас нет, вой подняла, три дня с собаками искали. Тела от дороги отбросили — вот и не видно было. А как к бабке с дедом заходят — у них одежда с кровавыми пятнами в тазу замочена. Я обещал тебе протокол подъема наших трупов. Единственный документ, где не понадобилась агитация.

Т а н я. «1932 года 6 сентября было заявлено Морозовой Татьяной, что у нее потерявшись два мальчика, Морозовы Павел четырнадцати лет и Федор девяти лет...»

П а в л и к. «...которых при облаве обнаружили от деревни Герасимовка на расстоянии одного километра в урочище под Сергиной от дороги Морозова Павла десять метров. *(Показывает на себе, куда были нанесены раны.)* Каковой лежал в восточную сторону, на голову был надет мешок. В левой руке между указательного и большого пальца разрезана мяготь и нанесен смертельный удар ножом в брюхо, в правую поховицу, куда вышли кишки...»

Т а н я. «Второй удар нанесен ножом в грудь около сердце, под каковым находились рассыпаны ягоды клюква, и стояла около него на расстояние одна корзина, другая полметра отброшена в сторону...»

П а в л и к. «Второй труп Морозова Федора от Павла на расстоянии пятнадцати метров. Нанесен удар в левый висок палкой, и правая щека... испекшейся кровью раны не заметно. И ножом нанесен удар в брюхо выше пупа, куда вышли кишки, и так же разрезана правая рука ножом до кости».

Т а н я. Вот сволочи.

П а в л и к. Не говори.

Т а н я. Мне жаль ужасно, что тебя убили тогда. Блин, жаль — не то слово. Я в ярости.

П а в л и к. Мне бы сейчас шел восемьдесят девятый год. У меня не осталось бы зубов. Я бы оглох. И ослеп, наверное. И вообще, я давно бы погиб на войне, как брат Ромка, поскольку был смелый.

Т а н я. Просто твоя смерть пришлась ко двору.

П а в л и к. До сих пор не понимаю, почему я. И правда ведь, были другие. А обо мне, не считая всяких стихов, прозы и памятников, сочинили симфоническую поэму «Павлик Морозов», пионерский спектакль-концерт «Взвейтесь кострами» для хора в сопровождении барабана и оперу «Павлик Моро-

зов» — в трех действиях, семи картинах и с эпилогом. Эйзенштейн снял обо мне «Бежин луг», но Сталин его запретил, потому что там по случайности трагедия жизни крестьян в 30-е годы получилась. Пришлось покромсать фильм, даже воскресить меня в конце для общего оптимизма, но пленки в итоге все равно погибли. А я вот балет на коньках о себе искал, но не нашел. Неужели еще не написали?

11

Т а н я. Я его теперь только по фамилии называю. Пойду Жарову позвоню. Порвала фотки Жарова. Жаровские вещи — он же все шмотки у нас оставил. Мы их в комиссионку сдали. А этим словом — никогда. Папа. П-а-п-а. Когда была маленькой, думала, «п» — это и есть сам папа, а две «а» — это его дочки. А он толстый всегда был, поэтому в «папе» «п» двойное. Ты себе можешь представить, чтобы «п» выбросило эти самые «а»? Что тогда от «п» останется? П-п. Пустой звук. Пух. Пустота. Плесень. А он взял — и выбросил. Хотела бы я взглянуть на то, что от него осталось. *(Достает телефон. Набирает номер. Гудки.)* Привет, это я, Таня. Я сейчас очень далеко. В тайге. Клюкву собираю. Надо же, телефон ловится. Мне тут идея одна пришла в голову. Может, бред, конечно. Больше беспокоить не буду — звоню попрощаться. Мне от тебя, в общем-то, ничего не надо. Просто, чтоб ты у меня был.

В трубке слышен капризный детский плач. Затем женский голос строго спрашивает: «Это кто там еще?»

О т е ц *(женщине)*. Да никто. Ошиблись номером.

Гудки. Таня снова набирает номер. Павлик отбирает у нее телефон.

П а в л и к. Всё, хватит!

Швыряет трубку, та ударяется о ствол дерева. Разлетается на куски.

12

Павлик и Таня идут по лесу к тому месту, где были убиты братья Морозовы. Среди деревьев стоят кованые ворота на кирпичных столбах.

Т а н я. Откуда в лесу ворота? Здесь что, кто-то жил?

П а в л и к. Наоборот — умер. Это моя дорога к смерти на местности обозначена. Чтоб туристы не заблудились. Возможно, это была чья-то дизайнерская находка. В 60-е возвели.

Т а н я. После полета в космос? Врата в иной мир?

П а в л и к. Почти. Здесь я исполняю желания.

Т а н я. Впервые слышу. И чьи же?

П а в л и к. Моих посетителей — как всякий уважающий себя мученик.

Т а н я. Что ж ты мне сразу ничего не сказал?

П а в л и к. А мне что, объявление вешать?

Т а н я. И ты так прямо возьмешь и исполнишь?

П а в л и к. Нет, я сначала посмотрю, стоит ли оно того или нет. Гарантий никаких не даю.

Т а н я. И это может быть все что угодно? Даже несбыточное?

П а в л и к. Переселить тебя на Марс вряд ли удастся. Но могу вывести бородавку. Если есть лишняя. Или приворожить кого-нибудь.

Т а н я. Я серьезно.

П а в л и к. Да, и даже несбыточное.

Т а н я. Значит, я в тебе все-таки не ошиблась? Ну, в глобальном смысле?

П а в л и к. А я в тебе?

Т а н я. Смотря, что ты от меня хочешь.

П а в л и к. А ты от меня?

Т а н я. Не считается, я первая спросила.

П а в л и к. Ничего особенного: просто, чтоб ты прошла мой путь, которого не было.

Т а н я. Но ты же сам меня отговаривал!

П а в л и к. Разве?

Т а н я. Когда о себе рассказал.

П а в л и к. Тебе показалось. Я просто перечислил факты.

Т а н я. Ты опять меня дуришь? Я уже не знаю, чего ждать от тебя!

П а в л и к. Да ладно тебе, я только один раз пошутил — с принятием в пионеры. Я много думал и понял: очень глупо было не отомстить отцу, когда он так этого заслуживал. Тем более, нас научили, как все провернуть. Нет ни одного аргумента в его оправдание. Нельзя так поступать со своей семьей. Копец. Табу! В конце концов я мог бы и пропилить эти два дня через лес до Тавдинского райкома. Поэтому хоть ты не подведи — сделай все по-человечески. Засади своего лет на восемь. Я тебе подскажу, как. Напиши вашим чекистам — в отдел по борьбе с коррупцией. Он же реально нарушает закон. Помоги правосудию.

Т а н я. Павлик, ты что?!

П а в л и к. А что? Ты же сама хотела — вот я и предлагаю реальный ход. У тебя бумага есть? Сейчас все напишем.

Т а н я. Все же отец, будет жалко.

П а в л и к. А «все же дочь» — он не думал, когда уходил из семьи?

Т а н я. Я сделаю несчастной еще одну девочку.

П а в л и к. А это и так с ней будет, когда она поймет, что он за гусь. Ты вообще знаешь, сколько вокруг таких отцов?

Т а н я. Знаю.

П а в л и к. В каждом подъезде каждого города и поселка не меньше одной квартиры, где есть ребенок, который недосчитался однажды отца. Их лучше не спрашивать: у вас все дома?

Т а н я *(начинает заводиться)*. У нас на этаже папа-коммерс не дал бывшей жене денег на операцию, и у девочки теперь нет мамы. А через улицу другой папа бросил маму беременной. И у мальчика теперь не будет братика. А у мамы — других детей. Я наврала. Мне ни капли не жаль эту девочку. Пускай она потеряет отца, как и мы.

П а в л и к. Ты пыталась с ним встретиться?

Т а н я. Было дело. Мы с сестрой — второй «а» из «папы», поехали его убивать. Сначала думали просто на него посмотреть, хотя бы издали — соскучились, ведь не видели столько лет. А прикинь, говорю, как он обалдеет, когда нас увидит. Вдруг и правда обрадуется? А мы такие: папуля, не хочешь ли нас обнять? Мы к тебе в гости. А тут сестра и говорит: а чего это мы его обнимать будем? Он хоть помнит, что мы у него есть? Забыл, говорю. А давай его лучше пришьем на х... Давай, отвечает сестра. Решили подкараулить у подъезда и башку ему проломить. Я из дому часы такие мраморные прихватила — ему коллеги на сорокалетие подарили. Скажу: «Пришло твое время, папуля», — и шмяк прямо по лысине. Тяжелые... Еле доперли. Стоим, мерзнем — февраль был, нас снегом замело, мы мокрые, красные, носы щиплет, пальцы к часам примерзли. И тут он появляется. За руку с маленькой девочкой. Громко смеются. Он в шутку убегает, а она его типа ловит. Ну, сестра как заревет. И бежать в сторону. Тоже мне, подельник. Так и не убили.

П а в л и к. И ты еще думаешь?

Т а н я *(все еще сомневаясь)*. Типа грех — предать отца. *(Вдруг резко.)* Да какой, к черту, грех? Мой бог — Павлик Морозов. А про другого не знаю. Тебя разве Он спас? Скажи!

П а в л и к *(уходя от ответа)*. У отца есть нелегальные доходы?

Т а н я *(заводясь не на шутку)*. Он вообще хоть кого-нибудь спас? Мне нужен пример. Срочно! Алло, господин Бог, вы меня слышите? Слышишь, молчит. Может, он вышел на пенсию веков восемь назад, сразу после Крестовых походов? В знак протеста — сложил с себя полномочия. А там уже эта вся инквизиция, ведьмы, костры, а ему уже было все по фигу. Так только, усталость и грусть. А мы бьемся тут, молимся, помоги, спаси... А он просто — ушел! Как мой отец. Он же тоже мужчина. И, кстати, сына своего бросил на муки. Позволил убить. Что это, как не предательство? Типичный, я хочу сказать, случай. Подчеркивающий мою правоту.

П а в л и к. Повторяю вопрос: нелегальные доходы у отца твоего есть?

Т а н я *(все больше распаляясь)*. А у кого, скажи, в нашей стране есть доходы легальные? Боюсь собственного предположения. Я вообще стала опасаться говорить вслух. На некоторые темы. Даже писать в своем интернет-блоге стала, оборачиваясь. Не стоит ли кто за спиной? Не смотрит ли через плечо? Избегаю нескольких слов. Пут... Чеч... Нацпрое... Тсс! Нас еще не попросили, а мы уже бросились молчать. Что со мной будет, если я произнесу то, что думаю, вслух? У нас же таких папиков — полный госсектор! Вот они законы и не меняют. Только наоборот, если себе в пользу. А вы, бабы-дуры, рожайте побольше. Стране, блин, нужны ваши рекорды!

Звучит музыка из оперы М.Красева «Павлик Морозов». Второе действие. Павлик и Таня исполняют партии Павлика и Зои Александровны — его учительницы.

П а в л и к *(Andante)*. Что делать мне? Как поступить? Ведь он — отец мой. Но я слово дал служить народу, биться за свободу, за трудовое счастье всех людей... Нельзя, нельзя молчать, я должен все вожатой рассказать! *(Решительно стучит в окно. Piu mosso.)* Зоя Александровна! Зоя Александровна!

З о я А л е к с а н д р о в н а *(появляясь на пороге)*. Ты, Павлик?

Памятник на могиле Павлика Морозова

П а в л и к. Я.

З о я А л е к с а н д р о в н а. Зачем так поздно? Откуда ты?

П а в л и к. Из сельсовета...

З о я А л е к с а н д р о в н а. Ты взволнован... Что с тобой?

П а в л и к. Я видел справку... Архипу-кулаку. Отец мой подписал, что не кулак он, а бедняк...

З о я А л е к с а н д р о в н а. Архип? Так значит, твой отец не друг для нас, а враг... Он кулаков скрывает!

П а в л и к *(Moderato assai)*. Как мне быть, Зоя Александровна!

Плачет, закрыв лицо руками.

З о я А л е к с а н д р о в н а. Ну успокойся, дорогой... Мы разберемся в этом деле, а ты пока молчи... *(Andante.)* Товарищ Дымов нам поможет. *(Moderato con monto.)* Теперь же, Павлик, мы должны собрать все силы, чтобы сберечь наш хлеб для государства. Ты видишь сам — враги не дремлют, но мы, не медля, им дадим отпор. Усилить мы должны дозор и охранять родные земли, стеречь их нужно день и ночь, чтоб хлебом трудовой стране помочь! *(Moderato con monto. Пионеры выходят из избы на крыльцо. Громко, обращаясь к пионерам.)* Ребята, объявляю сбор! *(Звучит горн. Ребята окружают учительницу. Allegro giocoso.)* Кто новую жизнь хочет строить, врага должен бить в упор. Ведь враг не сдается без боя, он злобен, жесток и хитер. Днем он прикинется другом, а спустится вечерняя мгла, он ищет удобный угол, чтоб мстить нам из-за угла... Друзья, берегитесь! Кулак, словно вор, творит свое черное дело.

П и о н е р ы. Что делать должны мы?

З о я А л е к с а н д р о в н а. Создать свой дозор пионерский, бдительный, смелый!

П а в л и к. Пионерский, бдительный, смелый! Хлеб в опасности! Хлебу грозит злобный враг, злобный враг.

З о я А л е к с а н д р о в н а *(вместе с Павликом и пионерами)*. Пионер, стань на пост и с поста ни на шаг!

13

Т а н я. Сейчас скажу желание.

П а в л и к. Вслух нельзя, напиши записку и спрячь в столбике. Наступит ночь, я прочту.

Т а н я. Я же сегодня улетаю. Сделай для меня исключение.

П а в л и к. Не положено.

Т а н я. Давай сейчас.

П а в л и к. У нас тут свои порядки.

Т а н я. А если нарушишь, что будет? Уволят? Ну, ради меня...

П а в л и к. Нельзя.

Т а н я. А что у тебя просят другие?

П а в л и к. Большой мечты не встречал, так, больше по мелочи. *(Достает записки из столбика.)* «Пусть исполнится мое желание уехать жить во Франции».

Т а н я *(вынимая другую записку.)* Можно? *(Павлик кивает.)* «Павлик, пусть сбудется мое желание. Помоги Юрию, моему мужу, получить паспорт и все документы, нужные для этой жизни».

П а в л и к. При чем тут я? Это что, в память о том, что отец был председателем сельсовета? Им справку выписать — чуждо классовому элементу?

Т а н я. «Я хочу, чтобы мои мама, папа, Вовка и Зайка всегда были живы, здоровы и счастливы. Чтобы папа бросил пить. Чтобы я закончила 11-й класс отлично. Я хочу поступить в ТюмГУ на таможенника или налоговика. Прошу тебя, Павлик, очень. Кулябо Света». Исполнил?

П а в л и к. У нее на вступительных выпали шпоры — что я мог сделать?

Т а н я. «Павлик Морозов, я всегда хочу быть вместе с тем, с кем пришла сегодня сюда. Я люблю его и хочу детей от него. Пусть будет так, как я хочу». Исполни мое, не вредничай.

П а в л и к. Баш на баш. Тогда ты — мое.

Т а н я. Но я же не мученик!

П а в л и к. Слушай, так ты же реально можешь им стать. Точно! Я все придумал. Ты же своих явно достала. Твой дед на убийство способен?

Т а н я. Его отец, наш прадед, умер на улице, потому что пил и бродяжничал. Дед отказался его с улицы к себе забирать. А нашего папу, как он нам рассказывал, он все детство ремнем порол. «Не повезло мне с папашей», — жаловался он мне и сестре.

П а в л и к *(увлекаясь этой идеей)*. Ну и вот! Попадешь к нам. Я тебя познакомлю со всеми, кого в 30-х замучили. Компания у нас чудеснейшая: поэты, школьники, генетики, генералы — тебе понравится. Много знаменитых людей. А еще больше — безвестных. У нас тихо. Красиво. Вкусно кормят.

Т а н я *(мечтательно)*. Да...

П а в л и к *(все больше загораясь)*. Будем видеться часто. Каждый день! Я тебя научу всему: как желания исполнять, кому отказывать, кому надежду давать, как не обидеть кого. Появятся у тебя своя могилка, просители. Собственный миф. Хорошо!

Т а н я. Хорошо... А ты мне как, отказал или надежду дал?

П а в л и к. Ты же все поняла. Если б отказал — не спрашивала бы.

Т а н я. Вот только предавать-то тогда, наверное, нельзя? Не возьмут.

П а в л и к *(после паузы)*. Как же это я недодумал, дурак? Я, кажется, в «Павлика Морозова» заигрался. Конечно, не возьмут. И мы тогда с тобой — всё. *(Пауза.)* Не предавай. Пожалуйста. Я тебя очень прошу. Не надо.

Т а н я. Не могу.

П а в л и к. Ну хочешь, я желание твое исполню прямо сейчас?

Т а н я. Нет. Я передумала. Сама справлюсь. Я должна. Чтобы не дать повадки другим. Не отомщу — значит, можно родителям предавать детей. *(В зал.)* Пап, скажи, что мне делать, когда поднимают тост за родителей? За кого мне пить? Пап, а мой нос стал еще более твоим, и брови, и лоб тоже — в общем, весь профиль. Смотрю в зеркало — и вроде как с тобой повидалась. Пап, мы с тобой раньше были одним телом. Я ведь твой сперматозоид как-никак. Не совсем посторонний тебе человек. Неужели ты совсем не испытываешь ко мне родственных чувств? А когда я была совсем маленькой, ты уже знал, что наши с тобой отношения временны?

14

Т а н я. В ФСБ, отдел по борьбе с коррупцией. В УБЭП. В налоговую инспекцию. В налоговую полицию. В отдел опеки. В службу спасения. Господу Богу, если он все-таки есть. Сообщаю, что гражданин Жаров А.Ю., находясь на государственной службе, берет взятки в особо крупных размерах прямо у себя в кабинете. При этом ни с этих взяток, ни с прочих левых доходов не платит налоги, имеет собственность и счета за границей, а также четыре автомобиля и жену-стерву. Прошу принять к сведению, что он больше семи лет отказывается от встречи с собственными дочерьми и никогда не платил алименты, а когда они звонят ему — дочки, а не алименты, конечно, — посылает их на х... Доброжелатель. *(Она слышит, как судья ударяет молоточком по столу и призывает к порядку: «Встать, суд идет!)* Дяденьки судьи...

П а в л и к. Таня, это твой отец?

Т а н я. Да, он был моим отцом, но больше я его своим отцом не считаю.

П а в л и к. А почему?

Т а н я. Мой отец не защитник вертикали власти, а предатель. Я не как дочь, а как патриот своей родины требую привлечь моего отца к суровой ответственности.

П а в л и к. Таня поклонилась собранию и, взволнованная, с блестящими, возбужденными глазами, села на скамейку.

Но нет никакого собрания, как нет и суда. Потому что сегодня, даже если ты напишешь донос, вне рамок кому-то нужного дела, он никому не интересен.

Во всех инстанциях его «положат под задницу» — может, до чьей-нибудь предвыборной кампании, а может, и навсегда. Нет больше и Павлика.

15

Т а н я. Разыскивается мужчина от сорока пяти лет и выше — для длительных отношений. Интим не предлагать. Ищу нового папу.

Эпилог

Стяг теряет летучесть и медленно опускается.

В о ж а т ы й. Торжественно спущен флаг нашего похода. Путешествие окончено. Юные следопыты, дело остается за вами. Теперь вы и без нашей помощи сможете отыскать следы пионерского пути. Смотрите зорче! Слушайте внимательнее! Не затесался ли среди нас враг? Присмотритесь к вашим соседям. Особенно — к вашим отцам. Обыщите друг друга. Раскройте сумки. Поверьте, это для вашей же безопасности. Технология вами получена.

П и о н е р к а – в е д у щ а я. Кто сказал, что не стало дерзкой
Пионерии прежних лет?
Кто сказал, что в делах пионерских
Боевого задора нет?
Что погасли горячие искры,
Те, что первый зажгли наш костер?
Мы по-прежнему смелы и быстры,
Голос звонок и глаз остер.

Отряд, вольно! Разойтись!

2006, июль — 2007, февраль

При создании пьесы использованы следующие источники: документальные материалы из следственного дела по убийству братьев Морозовых; отрывки из художественных произведений: опера «Павлик Морозов» (М.Красев, 1953), пионерский спектакль-концерт «Взвейтесь кострами» (Музыка Г.Портнова, текст Ю.Принцева, 1962), поэма «Павлик Морозов» (С.Щипачев, 1950), поэма «Морозов Павел» (Валя Боровин, 1936), «В кулацком гнезде» (П.Соломеин, 1933), «Павел Морозов: жизнь и борьба отважного пионера. В помощь пионервожатому. Беседы в пионерском отряде» (Е.Смирнов, 1938).

При создании пьесы ни один папа не пострадал.

S U M M A R Y

How to attribute contemporary art?
Round Table talk on the problems of actual cinema, theatre, music and arts.

Nina Tsyrkun
Berlin, personally
Coverage of Berlinale-2007.

Elena Stishova
Steppe retreating
Review of Wang Quanan's TU YA DE HUN SHI (China).

Zara Abdullayeva
The filmmaker perfects himself
Review of François Ozon's ANGEL (Gr. Britain — Belgium — France).

Marina Drozdova
Basic models
Review of Park Chan-wook's I'SAI BO GU JI MAN GWEN CHAN A (Korea).

Evgeny Gusyatinsky
Sincerely
Review of Stefan Ruzowitzky's DIE FÄLSCHER (Germany — Austria).

Andrei Plakhov
Letters without flags
Review of Clint Eastwood's LETTERS FROM IWO JIMA (USA).

Anton Dolin
This side of pleasure
Review of Sam Garbarski's IRINA PALM (Belgium — Luxemburg — Gr. Britain — Germany — France).

Elena Plakhova
Life as a mortal decease
Review of André Téchiné's LES TEMOINS (France).

Anjelika Artyukh
Black vintage
Review of Steven Soderbergh's THE GOOD GERMAN (USA).

Tatyana Moskvina
Fuerer of beauty
Modern glamour: style and ideology.

Dmitry Yuryev
Three post-Modernisms
Three icons of contemporary Russian literature: Sorokin, Pelevin, Akunin.

Boris Kupriyanov
Original things turn into fakes
Intelligentsia as a promoter of modern culture.

Sergei Anashkin
Relevant archaic
Park Chan-wook: trilogy of vengeance.

Nina Tsyrkun
Helen Mirren: «I'm Queen!»
Portrayal of the great English actress.

Josef Bakstein
The citadel of the elite
Theses on the actual problems of contemporary art.

Oleg Zintsov
Bodies and limits
Major features of modern European theatre.

Andreas Dresen:
«Right time, right place»
A noted German director on his experience in shooting social cinema.

Mikhail Ugarov
Theatre for everybody
The leader of the New Wave in theatre and founder of Theatre.doc on his own experience and the work of the young. Conversed by Marina Shimadina.

Grisha Bruskin
Universe on the table
Well-known artist on his work.

Elena Isayeva
Leaving nature
Piece of one of the contributors of Theatre.doc.

Nina Belenitskaya
Pavlik is my god
Piece from repertoire of New Drama.

16 МАЙ 2007

07-19317

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 09.04.07. Подп. к печати 18.04.07
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,08
Заказ 0062. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

GREENPEACE
www.tnt-tv.ru
Почувствуй
нашу
ЛЮБОВЬ

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ю.АНОХИНОЙ, А.ГОРДОНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, М.РОЗОВСКОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Рейтинг — количество или качество?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПАРАГРАФ 78» МИХАИЛА ХЛЕБОРОДОВА
«БОББИ» ЭМИЛИО ЭСТЕВЕСА
«ПОСЛЕДНИЙ КОРОЛЬ ШОТЛАНДЦЕВ» Кевина Макдоналда
«САМЫЙ ГЛАВНЫЙ БОСС» Ларса фон Триера

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
ГРИША БРУСКИН

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЛАДИСЛАВ ГАЛКИН
БРЮНО ДЮМОН
АННА МИХАЛКОВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Роттердам-2007: гиперкино
«Кинотеатр.doc» — фестиваль действительного кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

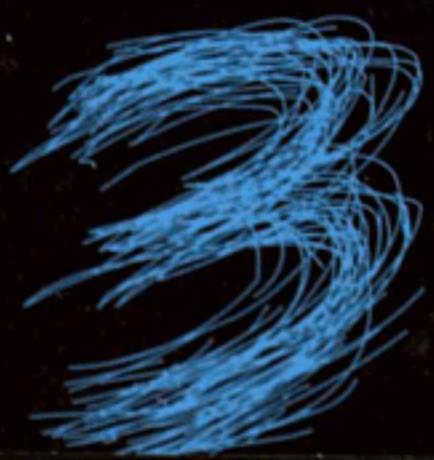
«Не родись красивой» в чатах

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Последнее интервью Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Мария Хмелик. МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА (NEXT TIME)
Дирк Богард. Вверх и вниз